A 000 090 023 3
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

Das Theater

von

K. Borinski

lifornia
ional
lity

Quelle & Meyer Verlag in Leipzig

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Die Sammlung will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen.

Jeder Band umfaßt 124 bis 196 Seiten zum Teil mit zahlr. Abb. Geb. je nach Umfang M. 1.50 bis M. 4.–

Bisher erschienen:

Religion

Einführung in die allgemeine Religionsgeschichte Von Professor Dr. N. Söderblom

Volksleben im Lande der Bibel Von Professor Dr. M. Löhr 2. Aufl.

Sabbat und Sonntag Von Professor Dr. H. Meinhold

Einführung in das Alte Testament Von Professor Dr. M. Löhr

Die Poesie des Alten Testaments Von Professor Dr. E. König

Geschichte des Judentums Von Professor Dr. H. Meinhold

David und sein Zeitalter Von Professor Dr. B. Baentsch

Die israelitischen Propheten Von Professor Dr. W. Caspari

Das Christentum Fünf Vorträge von Geheimrat Professor Dr. C. Cornill, Professor Dr. E. von Dobschütz, Geheimrat Professor Dr. W. Herrmann, Professor Dr. W. Staerk, Geheimrat Prof. Dr. E. Troeltsch.

Christus Von Professor Dr. O. Holtzmann 2. Aufl.

Paulus Von Prof. Dr. R. Knopf

Das apostolische Glaubensbekenntnis Von Professor Dr. K. Thieme

Die evangelische Kirche und ihre Reformen Von Prof. Dr. F. Niebergall

Das Christentum im Weltanschauungskampfe der Gegenwart Von Prof. Dr. A. Hunzinger 3. Aufl.

Philosophie / Pädagogik

Einleitung in die Philosophie Von Professor Dr. P. Menzer 2. Aufl. **Geschichte der Philosophie** Von Professor Dr. A. Messer 3 Bände 3. Aufl. ℳ

Philosophie der Gegenwart Von Professor Dr. A. Messer 3. Aufl. **Die Weltanschauungen der Gegenwart** in Gegensatz und Ausgleich Von Professor Dr. C. Wenzig 2. Aufl. **Hauptfragen der Lebensgestaltung** Von Professor Dr. A. Hunzinger 2. Aufl. ℳ

Rousseau Von Geheimrat Professor L. Geiger ℳ

Immanuel Kant Von Professor Dr. E. v. Aster 2. Aufl. ℳ

Einführung in die Psychologie Von Professor Dr. H. Dyroff 3. Aufl. **Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen** Von Professor Dr. E. Mangold 2. Aufl. ℳ

Leib und Seele Von Professor Dr. H. Boruttau ℳ

Einführung in die Pädagogik auf psychologischer Grundlage Von Professor Dr. W. Peters ℳ

Prinzipielle Grundlagen der Pädagogik und Didaktik Von Professor Dr. W. Rein ℳ

Abriß der geistigen Entwicklung des Kindes Von Prof. Dr. K. Bühler **Charakterbildung** Von Professor Dr. Th. Elsenhans 2. Aufl.

Sprache / Literatur

Unser Deutsch Einführung in die Muttersprache von Geh. Rat Professor Dr. Fr. Kluge 4. Aufl ℳ

Lautbildung Von Professor Dr. L. Sütterlin 2. Aufl. ℳ

Deutsche Dichtung in ihren geschichtlichen Grundzügen Von Professor Dr. Fr. Lienhard 2. Aufl. ℳ

Das Märchen Von Prof. Dr. Fr. von der Leyen 2. Aufl. ℳ

Der Sagenkreis der Nibelungen Von Professor Dr. G. Holz 2. Aufl. ℳ

Lessing Von Geh.-R. Prof. Dr. R. M. Werner† 2. Aufl. Herausgegeben von Prof. Dr. G. Witkowski ℳ

Das klassische Weimar Von Professor Dr. Fr. Lienhard 3. Aufl. ℳ

Goethe und seine Zeit Von Professor Dr. K. Alt ℳ

Einführung in Goethes Faust Von Prof. Dr. Fr. Lienhard 4. Aufl. **Heinrich von Kleist** Von Professor Dr. H. Roetteken ℳ

Schweizer Dichter Von Professor Dr. A. Frey 2. Aufl. ℳ

Kunst

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart Von Professor Dr. E. Meumann 3. Aufl. ℳ

Das System der Ästhetik Von Prof. Dr. E. Meumann 3. Aufl. ℳ

Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören Von Professor Dr. A. Schering 3. Aufl. ℳ

Grundriß der Musikwissenschaft Von Professor Dr. phil. et mus. H. Riemann 3. Aufl. ℳ

Das Klavier und Klavierspiel Von Professor Dr. E. Schmitz ℳ

Mozart Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten 2. Aufl. ℳ

Beethoven Von Professor Dr. H. Freiherrn v. d. Pfordten 3. Aufl. ℳ

Richard Wagner Von Professor Dr. E. Schmitz 2. Aufl. ℳ

Schubert und das deutsche Lied Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten **Carl Maria von Weber** Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten ℳ

Christliche Kunst Von Superintendent M. Bürkner ℳ

Christliche Kunst im Bilde Von Professor Dr. G. Graf Vitzthum ℳ

Deutsche Malerei seit 1870 Von Professor Dr. W. Waetzold 2. Aufl.

Geschichte

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen Von Professor Dr. J. Pohlig 3. Aufl.
Die Indogermanen Von Professor Dr. O. Schrader 3. Aufl.
Altorientalische Kultur im Bilde Von Dr. J. Hunger und Professor Dr. H. Lamer
Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit Von Professor Dr. H. Winckler 2. Aufl.
Die Kultur des alten Ägypten Von Prof. Dr. Freiherrn W. v. Bissing 2. Aufl.
Die ägäische Kultur Von Prof. Dr. Freih. R. v. Lichtenberg 2. Aufl.
Griechische Kultur im Bilde Ein Bilderatlas Von Prof. Dr. H. Lamer 2. Aufl.
Vom Griechentum zum Christentum Von Prof. Dr. A. Bauer
Vom Judentum zum Christentum Von Prof. Dr. A. Bauer
Römische Kultur im Bilde Ein Bilderatlas Von Professor Dr. H. Lamer 3. Aufl.
Zur Kulturgeschichte Roms Von Geh. R. Prof. Dr. Th. Birt 3. Aufl.
Das alte Rom Sein Werden, Blühen und Vergehen Von Professor Dr. E. Diehl 2. Aufl.
Cäsar Von Hauptmann G. Veith
Westdeutschland zur Römerzeit Von Prof. Dr. H. Draaendorff 2. Aufl.
Die germanischen Reiche der Völkerwanderung Von Professor Dr. L. Schmidt 2. Aufl.
Grundzüge der Deutschen Altertumskunde Von Prof. Dr. H. Fischer 2. Aufl.
Deutsche Altertümer im Rahmen deutscher Sitte Von Professor Dr. O. Lauffer
Niederdeutsche Volkskunde Von Professor Dr. O. Lauffer
Das deutsche Haus in Dorf und Stadt Von Professor Dr. O. Lauffer
Vom Wikingerschiff zum Handelstauchboot Deutschlands Seeschiffahrt und Seehandel von den Anfängen bis zur Gegenwart Von Professor Dr. B. Schmeidler
Deutsche Kultur des Mittelalters im Bilde Von Professor Dr. P. Herre
Kulturgeschichte der Deutschen im Mittelalter Von Professor Dr. G. Steinhausen 2. Aufl.
Kulturgeschichte der Deutschen in der Neuzeit Von Prof. Dr. G. Steinhausen 2. Aufl.
Die deutsche Revolution (1548) Von Geh.-Rat Prof. Dr. E. Brandenburg 2. Aufl.
Die Technik im Landkriege Von Generalleutnant A. Schwarte
Seehelden und Admirale Von Vize-Admiral H. Kirchhoff
Die Kultur der Araber Von Prof. Dr. H. Hell 2. Aufl.
Mohammed und die Seinen Von Professor Dr. H. Reckendorf
Die Polarvölker Von Dr. H. Byhan

Bürgerkunde und Volkswirtschaftslehre

Einführung in die Rechtswissenschaft Von Prof. Dr. G. Radbruch 3. Aufl.
Staat und Gesellschaft Von Professor Dr. A. Vierkandt
Grundlinien des deutschen Staatswesens V. Geh. Hofr. Dr. R. Schmidt
Staatsbürgerkunde Von Geh. Rat Professor Dr. E. Bernheim 2. Aufl.
Politik Von Professor Dr Fr Stier-Somlo 4. Aufl.
Unsere Gerichte und ihre Reform Von Professor Dr W Kisch

Die deutsche Reichsverfassung Von Geh. Rat Prof. Dr. Ph. Zorn 3. Aufl.

Die Haupttheorien der Volkswirtschaftslehre Von Professor Dr. O. Spann 5. Aufl.

Soziale und wirtschaftspolitische Anschauungen in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhund. bis zur Gegenwart Von Prof. Dr. P. Mombert.

Einführung in die Volkswirtschaftslehre Von Professor Dr. W. Wygodzinski 3. Aufl.

Volkswirtschaft und Staat Von Professor Dr. E. Kindermann

Die Praxis des Bank- und Börsenwesens Von Bankdirektor J. Steinberg 2. Aufl.

Die Großstadt und ihre sozialen Probleme Von Prof. Dr. A. Weber 2. Aufl.

Die Kleinwohnung Studien zur Wohnungsfrage Von Baudirektor Professor F. Schumacher 2. Aufl.

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage Von Syndikus Dr. J. Wernicke

Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen Von Helene Lange 2. Aufl.

Fürsorgewesen Einführung in das Verständnis der Armut und der Armenpflege Von Professor Dr. Chr. Klumker

Soziale Säuglings- und Jugendfürsorge Von Prof. Dr. A. Uffenheimer

Zoologie und Botanik

Anleitung zu zoologischen Beobachtungen Von Professor Dr. F. Dahl

Der Tierkörper Seine Form und sein Bau Von Privatdozent Dr. E. Neresheimer

Licht und Leben im Tierreich Von Professor Dr. W. Stempell

Die Säugetiere Deutschlands Von Privatdozent Dr. Hennings

Kryptogamen (Algen, Pilze, Flechten, Moose und Farnpflanzen) Von Prof. Dr. M. Möbius

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben Von Professor Dr. H. Miehe 2. Aufl.

Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt Von Professor Dr. E. Zimmer 2. Aufl.

Das Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung Von Hofrat Professor Dr. L. v. Graff

Tier- und Pflanzenleben des Meeres Von Prof. Dr. A. Nathansonn

Anleitung zur Beobachtung der Pflanzenwelt Von Professor Dr. F. Rosen 2. Aufl.

Befruchtung und Verbreitung im Pflanzenreiche Von Professor Dr. Giesenhagen

Pflanzengeographie Von Professor Dr. P. Graebner

Phanerogamen (Blütenpflanzen) Von Professor Dr. E. Gilg und Dr. R. Muschler

Zimmer- und Balkonpflanzen Von Garteninsp. P. Dannenberg 2. Aufl.

Unser Garten Von Garteninspektor Fr. Zahn

Von der Hacke zum Pflug Garten und Feld, Bauern und Hirten in unserer Wirtschaft und Geschichte Von Prof. Dr. Ed. Hahn 2. verb. Aufl.

Anthropologie / Hygiene

Lebensfragen Der Stoffwechsel in der Natur Von Prof. Dr. F. B. Ahrens

Gesundheit und Lebensklugheit Von Geh. Sanitätsrat Dr. R. Paasch

Arznei und Genußmittel, ihre Segnungen und Gefahren Von Professor Dr. F. Müller

Der menschliche Organismus und seine Gesunderhaltung Von Oberstabsarzt Dr. A. Menzer

Leib und Seele Von Professor Dr. H. Boruttau

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des täglichen Lebens Von Professor Dr. P. Schuster

Unsere Sinnesorgane u. ihre Funktionen Von Professor Dr. med. et phil. E. Mangold 2. Aufl.

Stoffwechsel und Diät von Gesunden und Kranken Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. C. A. Ewald

Die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung Von Professor Dr. W. Rosenthal

Die Hygiene des männlichen Geschlechtslebens Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. C. Posner 4. Aufl.

Gesundheitspflege des Weibes Von Prof. Dr. P. Straßmann 3./4. Aufl.

Die moderne Chirurgie für gebildete Laien Von Geheimrat Professor Dr. H. Tillmanns

Geologie / Geographie Astronomie / Mineralogie

Grundfragen der allgemeinen Geologie Von Konrektor Dr. P. Wagner 2. Aufl.

Die vulkanischen Gewalten der Erde Von Geheimrat Prof. Dr. A. Haas

Die Bodenschätze Deutschlands Von Professor Dr. L. Milch Bd. I u. II

Mitteleuropa und seine Grenzmarken Von Professor Dr. G. Braun

Die Alpen Von Professor Dr. F. Machatschek 2. Aufl.

Das Wetter und seine Bedeutung für das praktische Leben Von Professor Dr. C. Kassner 2. Aufl.

Das Reich der Wolken und der Niederschläge Von Prof. Dr. C. Kassner

Himmelskunde Von Professor Dr. A. Marcuse 2. Aufl.

Physik / Technik

Die Elektrizität als Licht und Kraftquelle Von Prof. Dr. P. Eversheim 3. Aufl.

Starkstromtechnik Von Professor Dr. P. Eversheim

Elektrochemie Von Professor Dr. W. Bermbach

Hörbare, Sichtbare, Elektrische und Röntgenstrahlen Von Geh. Rat Professor Dr. Fr. Neesen

Telegraphie und Telephonie Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher

Das Licht im Dienste der Menschheit Von Dr. G. Leimbach

Kohle und Eisen Von Professor Dr. A. Binz 2. Aufl.

Das Holz Von Forstmeister H. Kottmeier und Dr. F. Uhlmann

Das Buchgewerbe einst und jetzt Von Museumsdirektor Dr. A. Schramm

Die Gärungsgewerbe und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen Von Prof. Dr. W. Henneberg und Dr. G. Bode

Milch- und Molkereiprodukte, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Gewinnung Von Dr. P. Sommerfeld

Rohstoffe der Textilindustrie Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Ing. H. Glafey

Spinnen und Zwirnen Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Ing. H. Glafey

Die Textilindustrie Herstellung textiler Flächengebilde Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Ing. H. Glafey

Unsere Kleidung und Wäsche Von Direktor B. Brie, Professor P. Schulze, Dr. K. Weinberg

Naturwissenschaftliche Bibliothek

Herausgegeben von **Konrad Höller** und **Georg Ulmer**

Jeder Band von 140–200 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geb. M. 2.50

An die Jugend wenden sie sich und an den Mann aus dem Volke, um mit ihrer streng allgemeinverständlichen und also im besten Sinne populären Darstellung Kenntnis der Natur und Anregung zu eingehender Beschäftigung mit ihren Erscheinungen in die weitesten Kreise zu tragen. Schule und Haus haben in gleicher Weise alle Ursache, dieser neuen Naturwissenschaftlichen Bibliothek die ernsteste Beachtung zu schenken. Jedes dieser Bändchen ist ein Muster einer vornehmen und allen Ansprüchen genügenden Ausstattung.

Aus der Natur

Es ist erschienen:

Aus Deutschlands Urgeschichte Von G. Schwantes 2. Aufl.
Der deutsche Wald Von Prof. Dr. M. Buesgen 2. Aufl.
Die Heide Von W. Wagner
Im Hochgebirge Von Professor E. Keller
Tiere der Vorzeit Von Rekt. E. Haase
Kultur und Tierwelt Von Prof. Dr. K. Guenther
Die Tiere des Waldes Von Forstmeister K. Sellheim
Unsere Singvögel Von Professor Dr. A. Voigt
Das Süßwasseraquarium Von E. Heller
Reptilien- und Amphibienpflege Von Dr. P. Krefft
Bienen und Wespen Von Ed. Scholz
Bilder aus dem Ameisenleben Von H. Viehmeyer
Die Schmarotzer der Menschen und Tiere Von General-Oberarzt a. D. Dr. v. Linstow
Die mikroskopische Kleinwelt unserer Gewässer Von E. Reukauf
Unsere Wasserinsekten Von Dr. G. Ulmer
Aus Seen und Bächen Von Dr. G. Ulmer
Aus der Vorgeschichte der Pflanzenwelt Von Dr. W. Gothan
Wie ernährt sich die Pflanze? Von O. Krieger
Niedere Pflanzen Von Professor Dr. R. Timm
Häusliche Blumenpflege Von P. F. J. Schulz
Gartenlust und -leben von alters her bis in unsere Zeit Von Gartendirektor F. Zahn
Der deutsche Obstbau Von F. Meyer
Vulkane und Erdbeben Von Prof. Dr. Brauns
Chemisches Experimentierbuch Von O. Hahn
Die Photographie Von W. Zimmermann
Beleuchtung und Heizung Von J. F. Herding
Kraftmaschinen Von Ingenieur Ch. Schütze
Signale in Krieg und Frieden Von Dr. Fr. Ulmer
Seelotsen-, Leucht- u. Rettungswesen Von Dr. F. Dammeyer

Wilhelm Scharrelmann

Täler der Jugend Roman. 218 Seiten. Geh. M. 5.—. Geb. M. 7.—

„Täler der Jugend" — das sind die blumigen Gründe mit den jungen Hainen der ersten Freundschaft und der ersten Liebe, durch die der junge Mensch wie durch ein Märchenland geht. „Täler der Jugend" — das sind aber auch die Niederungen, durch die jedes junge Leben geht, ehe es die Kraft findet, die Höhen und Gipfel zu erklimmen. Es ist der Roman eines jungen Arbeiterkünstlers, der den Willen und den Drang zur Höhe hat und einen einsamen Weg geht. Mädchenbilder von einer zarten, milden Schönheit, wie mit dem Silberstift gezeichnet, wandeln durch den Roman.

Rund um Sankt Annen Neue Pickbalge-Geschichten. 269 Seiten. Geheftet Mark 5.—. Gebunden Mark 7.—

Es ist eine völlig einheitliche, in sich abgeschlossene Welt, die „Pickbalge", aus der Wilhelm Scharrelmann diesen neuen Band humorvoller Erzählungen geschrieben hat. In eine enge, vom Strom des Großstadtlebens abseits liegende Gasse, in eine idyllische Welt hat Scharrelmann mit dem Auge des Dichters geblickt und mit sicheren Strichen merkwürdige Gestalten und ergötzliche Geschichten daraus festgehalten, die sich dem Leser mit einer Eindringlichkeit einprägen, daß man sie nicht leicht wieder vergißt.

Piddl Hundertmark Geschichte einer Kindheit. 3. Auflage. 188 Seiten. Geheftet M. 2.—. Gebunden M. 4.60.

„Ein herzhafter und gesunder Geist weht durch dieses Buch, und ein aufrechter Mann steht dahinter. Er ist mit den Worten eher sparsam als verschwenderisch; er moralisiert und reflektiert nicht; er hat mit sicherem Gefühl an der rechten Stelle nicht nur angefangen zu erzählen, sondern — was seltener und schwieriger ist — auch aufgehört. . . Man kann sich an dieser Geschichte einer Kindheit recht erfrischen — sie gehört vor allem in sämtliche Volksbibliotheken."

„Velhagen und Klasings Monatshefte."

Die Fahrt ins Leben Bilder u. Geschichten. 239 Seiten. Geheftet Mark 4.—. Gebunden Mark 6.—

„Jedermann wird seine Freude haben an diesen kleinen Geschichten, die gleicherweise durch ihren eigenartigen Inhalt, wie durch die plastische Darstellung fesseln. Ob nun der Schalk aus den Blättern guckt oder vom Ernst und Kampf des Lebens erzählt wird oder moderne Anekdoten auf eine Schnur gereiht erscheinen — ein Grundsatz geht durch all die bunten Bilderchen; das ist der Kinderplauderton, der in den einfachsten Dingen eine Seele sieht, toten Gegenständen Leben einhaucht und vom Geheimsten Kunde bringt."

Die Hilfe.

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
167

Das Theater

Von

Dr. K. Borinski
Professor a. d. Universität München

1921
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Alle Rechte vorbehalten

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 5

Berufswahl. — Hauptpunkte des Theaters.

Die Stellung des Theaters in der Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die Gesellschaft 7

„Brot und Spiele". — Staatliche Organisationen im Altertum. — Volkstheater. — Ausartungen. — Unsere Vorteile.

Vorteile und Vorzüge der Schauspieldichtung vor den anderen Dichtgattungen 13

Vorzüge vor der epischen und lyrischen Dichtung. — Das Wesen des Dramatischen. — Dialog. — Südliche Völker. — Nordische Völker.

Ihre kunstmäßige Begründung im griechischen Altertum.. 17

Das dramatische Geschehen. — Seine Entstehung in Griechenland. — Ordnung auf der Bühne und im Staate. — Tragödie. — Äschylos und Sophokles. — Anklage und Verteidigung. — Euripides, der „tragischste" Dichter. — Trilogien. — Aristophanes, der Dichter des politischen Lustspiels.

Übersicht über die Geschichte des Theaters 28

Römisches Trauerspiel. — Römisches Lustspiel. — Einwirkung des griechischen Lustspiels. — Indisches Schauspiel. — Chinesisches Theater in der Gegenwart. — Mittelalterliches Theater. — Allegorien. — Luther. — Höfe; Bürgerspiele; Schauspieler. — Engländer und Spanier. — Shakespeare und seine Werke. — Spanisches Theater. — Die Liebe auf dem Theater. — Calderon. — Französisches Theater. — Pariser Akademie; Molière. — Deutsches Theater seit Lessing.

Die Gattungen der Bühnendichtung 43

Das Trauerspiel (die Tragödie) 43

Unglück und Unrecht. — Hiob. — Die Kinder Gottes. — Goethes Faust. — Das rechte Schauspiel vor dem Geistlichen. — Die Heiden über das Theater. — Fatalismus. — Goethes „Iphigenie". — Schillers „Braut von Messina". — Schicksalstragödien. — Goethes und Schillers Schicksalsidee. — Das menschliche Irren. — Shakespeares

2001375

„Richard III." — Schillers „Räuber". — Calderons „Principe constante". — Shakespeares Tragödien. — Sein „Hamlet". — Calderons „wundertätiger Magus". Seite

Das geschichtliche Trauerspiel; ein Vorrecht der Neuzeit vor dem antiken Theater 58

Weltgeschichte Weltgericht. — Die Alten hatten kein Geschichtsspiel. — Jugend und Alter. — Geschichtsspiel des englischen und spanischen Theaters. — Der Mythos und das Wunder. — Die Musik. — Oper. — Goethes „Goetz" und „Egmont". — Schillers „Fiesco", „Don Carlos", „Demetrius", „Wallenstein". — Maria Stuart. — Jungfrau von Orleans. — Wilhelm Tell als Volksdrama. — Kleists „Hermannsschlacht" und „Prinz von Homburg". — Grillparzers „König Ottokar" und „Treuer Diener".

Das bürgerliche Trauerspiel („Gesellschaftsstück") 72

Kunstmäßiger Schein im Theater. — Ausschluß der seltenen Menschen. — Unterschied der Umwelt. — Schicksalsentscheidungen. — Geldbegriff. — Die Bösen in der neuen Welt. — Das Gesellschaftsstück. — Sein Zug nach unten. — Die Liebe. — Das schuldige Weib. — Der schuldige Mann. — Die Liebe ist „stark wie der Tod". — Kabale und Liebe. — Hero und Leander — Die „unsittliche" Ehe. — Der Hausvater. — Ibsen und Strindberg. — Expressionismus. — Film. — Revolutionstheater.

Das Lustspiel (die Komödie) 87

Notwendigkeit des heiteren Spieles. — Die komische Bühne allgemein. — Hanswurst bei den Völkern. — Er und Sie. — Der komische Herr. — Die komische Alte. — Die Verlegenheit. — Die Verwechselung. — Die Ertappung. — Das gewöhnliche Possenspiel. — Der Menschenfeind. — Minna von Barnhelm. — Beimischung des Ernsten. — Wo der Spaß aufhört. — Tartüffe. — Der zerbrochene Krug. — Maß für Maß. — Der Bühnenfall als Regel.

Staatswissenschaftliche Betrachtung des Theaters und seiner Geschichte 101

Gesellschaftlicher Einfluß des Theaters. — Kirchliche und staatliche Betrachtung. — Plato und das Theaterverbot. — Das Publikum. — W. v. Humboldt über die Grenzen des Staates. — Die Schauspieler. — Das Theater als „nationale Angelegenheit". — Bedenken der Erziehung. — Die Begabung fürs Theater. — Das Schultheater. — Die klassische Theaterdichtung. — Lessings „Nathan". — Sein Mangel. — Goethes „Faust" und sein Schluß. — Kenntnis des Theaters.

Einleitung.

Die Arbeit sieht ab „vom Bau" in der Theatersprache. Bau bedeutet Schauspieler, Sänger, Orchestermitglieder, Choristen, reguläre Statisten usw., Regisseur, Dramaturg, selbst Theaterdichter, Dekorationsmaler, Maschinisten, Beleuchtungspersonal bis zum Logenschließer und Kassierer.

Sie wendet sich auch zunächst nicht ans Fach oder die Fächer, die „am Bau" interessiert sind und von ihm schon genug wissen, um auf allerlei Zubehör, Neues und Altes, gespannt zu sein. Sondern — „an Alle", die so einmal mit dem Theater zu tun haben oder bekommen können. Das sind aber heute keineswegs bloß die Philologen, sondern alle, auch die nichtbelletristischen Fakultäten. Der Jurist hat sich damit zu beschäftigen bei Aufführungsverboten, Theaterstreitigkeiten und Prozessen, der Mediziner als Theaterarzt und Sanatoriumsleiter, sogar der Theologe bei Theaterskandalen, „öffentlichem Ärgernis", bei Gutachten über diesbezügliche Aufführungsverbote usf. Die speziellen Interessen der Kirche am Theater sind damit noch nicht berührt. Das Theater ist heute eine öffentliche Macht wie die Presse, es ist ein ihr analoges, vielfach mehr politisches und finanzielles als künstlerisches Institut. Sich von ihm einen Begriff und über seine Geschichte einen Überblick zu verschaffen, gehört zur staatsbürgerlichen Erziehung.

Ein Familienvater der bürgerlichen Kreise wird durch den Wunsch eines dafür begabten Kindes, zum Theater zu gehen, aus seiner Unbekümmertheit um diese Seite des Weltwesens aufgeschreckt. Bei ihm erhält die Sache bereits einen privaten Beigeschmack. Wie zahlreich sind ganz besonders in unserer Zeit die jungen Leute, die von irgend welcher Seite des Berufslebens sich dem Theater zuwenden wollen. Wer gibt ihnen über das Institut, denen sie ihr Leben anvertrauen möchten, eine sichere, unparteiische Auskunft? Ende des 18. Jahrhunderts, wo das Theater in Deutschland in die Höhe kam, sorgte der Theatermann vortrefflich für solche Menschen. Ja, indem wir Werke wie Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser" (1785—90) und

Goethes lange und gegensätzlich vorbereiteten „Wilhelm Meister" (1795) nennen, können wir gleich auf solche hinweisen, die mit dem Gegenstande tiefere und besondersartige Vorstellungen verbanden. Heute haben wir eine ganz ungeheure Theaterliteratur, auch rein für sich, ganz außerhalb der Zeitungen. Aber was enthält sie als Berichte von Vorstellungen und denen, die sie machen, von Darstellerinnen und Darstellern?

Hier gilt es einmal Wandel zu schaffen und ein vorläufig unterrichtendes Buch zusammenzustellen, welches die Hauptpunkte des Theaterwesens befaßt: seine Entstehung, Ausbildung bei den verschiedenen hauptsächlich in Frage kommenden Völkern, zuletzt in Deutschland; seine Gestaltung nach der tragischen, komischen und sozialen Mittelseite; endlich seine staatswissenschaftliche Behandlung.

Auf Parteinahme kann es uns hierbei nur insoweit ankommen, als wir das Tüchtige, Echte und Rechte hervorkehren und unterstützen. Das ist keineswegs so leicht und nirgends scheint es schwerer, als auf dem Gebiete des entfesselten Scheinwesens. In der unruhigen, ungewissen und sogar gefährlichen Zeit, in der wir — nunmehr schon sieben Jahre — leben, ist es schon eine Kunst, seine eigene Ruhe einigermaßen zu bewahren und die Richtungen, die sich durch Jahrtausende bewährt haben, von den kometenartigen Aufblitzen neuartig scheinender zu unterscheiden. Doch auch solche können uns ihre Rechte nur durch ihr wahres Wesen offenbaren und kein bloßer Lärm wird uns über sie täuschen. So wollen wir es denn versuchen, in Ruhe und Ordnung an den Gegenstand heranzutreten, der deren meist so wenig hat.

Das Theater rein von der ethnologischen und politischen Seite zu fassen, ist in Deutschland unseres Wissens noch nie versucht worden. Als wir vor 20 Jahren den ersten Versuch hierzu machten, vernichteten wir durch eine abziehende Überschrift die Wirkung der Schrift. Das Theater des alten Reiches war ein sehr empfindliches Institut. Heute ist durch seine ungemeine Ausdehnung, durch den Zutritt des Films und schließlich durch die veränderte politische Lage hier eine durchgreifende Wendung eingetreten. Indem wir unseren Versuch in neuer Form und in neuem Geiste wiederholen, wenden wir uns an die zuständigen Kreise, die das Theater als richtiges Volksinstitut werten und beobachten. In der Schilderung des östlichen Theaters sind wir

durch die heimgekehrten sibirischen Kriegsgefangenen unterstützt worden. Beim Revolutionstheater sind wir mit Absicht nicht zu ausführlich geworden. Dadurch, daß wir bei „Nathan" und „Faust" unbefangen neben ihrer großen und segensreichen Wirksamkeit auch die bedenklichen Seiten ihres Wesens nicht verschwiegen, in denen sie Kinder ihrer besonderen Zeit sind, glauben wir dem Buche eine besondere Note zu geben.

*

Die Stellung des Theaters in der Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die Gesellschaft.

Wir gehen aus von demjenigen Theater, das in der Weltgeschichte sozialpolitisch als Muster dasteht: vom antiken. Wir sagen ausdrücklich, sozialpolitisch, um damit anzudeuten, daß wir vom künstlerischen Charakter des antiken Theaters nicht ausgehen. Das soll erst in unserem historischen Überblick, auch nur in Hinsicht auf unsere Gesamtzwecke, zu seinem Rechte kommen.

Der soziale Kampfruf im alten Rom lautete: „panem et circenses!" Das unzufriedene Volk forderte vom Kaiser „Brot und — Spiele".

Was die gesunkenen und entarteten Geschlechter des stolzesten der alten Kulturvölker, des erdbeherrschenden Römervolkes, in jenem sozialen Kampfruf als Ergänzung der Nahrung wollten, nämlich „Zirkusspiele", das enthält eine hohe Überlieferung der alten Kulturwelt: die ständige Wirksamkeit des öffentlichen, jedermann frei zugänglichen, vom Staate unterhaltenen Theaters. In der alten Welt fühlte sich der Mensch in seiner sozialen Doppelstellung. Er wußte, daß die menschliche Gesellschaft einen höheren Zweck verfolge als die tierische. Diese, die Herde, will bloß möglichst sicher satt werden. Die menschliche Gesellschaft will möglichst vielfältig beschäftigt sein. Selbst in den Zeiten des Müßigganges will sie geistig angeregt, zum mindesten unterhalten sein.

Überall und zu allen Zeiten finden wir Veranstaltungen, die unbewußt diesem sozialen Grundzweck dienen. Selbst die niedrigsten der sogenannten „wilden" Völkerschaften haben in ihrem Götzendienst, ihren öffentlichen und häuslichen Sitten und Gebräuchen höchst mannigfaltige Quellen der Volksunter-

haltung. Aufstellung von noch so rohen Bildern der abergläubischen Verehrung an ausgezeichneten Stätten der öffentlichen Versammlung: Tempeln; noch so miß- oder eintönige Gesänge zu urwüchsigen Instrumenten; noch so wirre und wilde Tänze und Aufzüge. In den orientalischen Reichen des Altertums, im alten Ägypten, Babylonien, Assyrien steigerten sich diese Anstalten, Feste und Aufzüge zu Ehren der Götter und Könige früh zu gewaltigem, leider oft sinn- und zuchtlosem, ja mit unmenschlichen Grausamkeiten verbundenem Pomp. Das menschliche Unterhaltungsbedürfnis hat seinen Zug zum Verderben, seinen Hang zur Entartung wie alles Irdische und Menschliche. Ja, es wird ihn besonders auffallend zeigen müssen.

Diejenigen Völker der Alten Welt, die sich vermöge ihrer geistigen und politischen Überlegenheit nach und nach den ganzen ihnen zugänglichen Erdkreis unterworfen haben, Griechen und Römer, nehmen nun in dieser Frage des menschlichen gesellschaftlichen Daseins eine ganz besondere, vornehme Stellung ein. Sie allein haben jenen sozialen Grundtrieb der Menschennatur rein als solchen, als geistiges Anregungs- und Unterhaltungsbedürfnis, in öffentliche Pflege genommen. Sie haben ihn, wie man das heute ausdrücken würde, staatlich organisiert.

Die öffentlichen Spiele, allgemeine regelmäßige Volksunterhaltungen, waren bei ihnen ein Gegenstand behördlicher Sorge ebenso wie das Gerichts-, das Heeres- und das allgemeine Staatswesen. Die offenen Theatergebäude waren zugleich Stätten der Volksversammlungen, dienten zu Truppenzusammenziehungen und im südlichen Klima zeitweilig wohl auch als Kaserne. Die Arena in Verona und die Ruinen des Theaters von Taormina (in Sizilien), hier in München in den Arkaden, geben ein allgemeines Anschauungsbild. Es war ein Sprechtheater mit unterscheidbarer Bühne. Das Athener Theater umfaßte 30000, das zu Megalopolis in Arkadien 40000 Menschen. In Athen übertrug der Archon (der Präsident der Republik) die jeweiligen Theaterkosten als eine Ehrenpflicht (Leithurgie) einem reichen Bürger, der sich darum bewarb und damit als Kunstgönner für das ganze Volk auftrat. Das Theaterspiel war im Altertum ein Fest, zu dem das ganze Volk geladen war. Daß auch Mißbrauch für Volksaufhetzung, Partei- und Sonderinteressen bis zum offenen Staatsverrat an fremde Machthaber damit getrieben wurde, läßt sich denken. Später trat der Staat selbst immer mehr als Festgeber,

als Zahler der Theaterkosten auf. Er verschwendete dabei wohl sein Vermögen. Die staatsklugen Römer wußten dem jedoch vorzubeugen. Der Staat bestritt dort immer die Kosten. Aber er wälzte sie auf ein Staatsamt ab, das den Zutritt zu den höchsten Ämtern eröffnete, die Ädilen. Es war damit noch gar nicht gesagt, daß diese reichen Ädilen später wirklich an die Spitzen der Staatsleitung gelangten. Sie konnten zum größten Teil an dieser staatsmännischen Majorsecke scheitern. Aber der Zweck war erreicht. Sie waren einmal dem Staatsinteresse freiwillig steuerpflichtig gemacht. Die Stücke wurden buchstäblich vor dem Volke aufgeführt. Keine sensationelle Reklame, keine pikanten Gerüchte lockten in das Theater. Keine erhöhten Kassenpreise, keine Billettbörse hinderte den Zutritt. In Griechenland war der Theaterbesuch ursprünglich unentgeltlich. Auch die bald nötig werdenden Eintrittspreise (Theorica) waren wohl durchschnittlich sehr billig (die üblichen 2 Obolen = Groschen bis zu einer Drachme, etwa 30—75 Pfennig). Für die Zugehörigen der Gemeinde, in der gerade gespielt wurde, bestritt sie seit der Regierung des großen Perikles in Athen der Staat. So beklagt sich der bekannte Menschenfeind des Altertums, Timon von Athen (bei dem antiken Spötter Lucian), daß er, der durch Freigebigkeit aus dem reichsten Manne ein Bettler geworden sei, jetzt von einem früheren Schmarotzer nicht einmal als gemeindezugehörig erkannt wurde, da er ins Theater gehen wollte. In der neuesten Zeit will man gewisse übereinstimmende Münzfunde aus dem griechischen Altertum als Theaterkassenmarken deuten. Über den Mißbrauch dieser Einrichtung, durch die oft das Staatsvermögen verschleudert wurde, sind uns vielfältige Klagen erhalten. Bei den Römern regelten nur Kontrollmarken (aus Ton: tesserae, genau numeriert wie bei uns) den Besuch, so daß nach und nach jeder zu den Aufführungen darankam.

So wurden tatsächlich vor Matrosen, Lastträgern und Gemüsehändlern Theaterstücke aufgeführt, in denen seit zwei Jahrtausenden die erlesensten Geister aller Nationen die Quelle der erhabensten Empfindungen, kühnsten Gedanken, reichster Welt- und Menschenkenntnis finden und preisen.

Ja, das Theaterwesen stand bei den Alten geradezu im Vordergrunde der öffentlichen Interessen. Es beherrschte und verdrängte zeitweise alle übrigen. Bei herrlichsten Anlagen in glücklichstem Klima gelang es den alten Griechen, diese Spiele

zur Pflanzstätte aller schönen Künste zu machen, in denen sie die Lehrmeister des Menschengeschlechts geworden sind. Die schönen Künste waren bei ihnen kein überflüssiger Gegenstand des privaten Luxus, kein bloßes Spielzeug für die Reichen. Sondern sie waren ein weise ersonnenes und lange Zeit in bewunderungswürdiger Höhe erhaltenes Mittel, das besonders unruhige griechische Volk zu beschäftigen; es geistig zu ernähren, ja es zu erziehen. Das Theater vornehmlich hat das freilich hoch beanlagte athenische Volk dazu gemacht, als was es einzig in der Geschichte dasteht: zu einer bis in die untersten Schichten gebildeten Bevölkerung. Ihr Urteil, ihr Witz (der „attische Witz") war eine im ganzen Umkreis der Alten Welt gefürchtete, oft unbillig und unheilvoll gefürchtete Macht.

Die Nachteile, die aus dieser Volkserziehung durchs Theater folgten, werden wir bald berühren. Aber auch ihre Vorzüge werden wir uns schwerlich von heute auf morgen aneignen können. Unsere Kunst ist ein sehr kompliziertes Wesen, zu dessen Verständnis der Einzelne lange Zeit herangebildet werden muß und daran sein Leben wenden kann. Die antike hohe Volkskunst hatte völlig andere allgemeine Grundlagen, über die wir noch sprechen werden. Jene alte klassenumfassende Bildung war entfernt von modischem Schliff und gesellschaftlicher Eleganz. Dafür verfügte sie über eine Weltkenntnis, Urteilskraft und Phantasie, die einen Volksweisen wie Sokrates unter ihnen möglich machten.

Lediglich an diese Spiele hat jene einzigartige, harmonische Erziehung des ganzen Menschen nach all seinen Fähigkeiten angeknüpft, in der der Jugendunterricht immer wieder sein höchstes Ziel erblicken muß. Durch diese Spiele, durch dies große soziale Befriedigungsmittel hat nach einem alten geflügelten Wort Griechenland seine endlichen Besieger, die Römer, die Herren der Welt, sich wieder unterworfen.

Die Römer mußten auch hierin die Erbfolge des griechischen Weltreiches Alexanders des Großen antreten. Sie konnten sich der Sorge für die öffentlichen Spiele aller Orten in ihrem Alles verschlingenden Reiche nicht entziehen. Das sagte ihren Staatsleitern ihre sprichwörtlich gewordene Staatsklugheit. Freilich hörten unter der Herrschaft dieses herrschgewaltigen, aber weniger rein künstlerisch und wissenschaftlich beanlagten Volkes die Spiele bald auf, mit der Unterhaltung geistige Pflege bzw. Erziehung zu verbinden, wie bei den Griechen. Die Spiele wurden mehr und

mehr ein ständiges Zerstreuungs- und Besänftigungsmittel, ein niedriger Abzugskanal für die Volksleidenschaften. Der römische Geschichtschreiber Livius kennzeichnet (VII, 22) in knappen, kernigen Worten die Entartung des aus so gesunden Anfängen zum tollsten Luxus gediehenen römischen Theaterwesens. Prächtige Ballette, glänzende Aufzüge; ganze Land-, ja Wasserschlachten, wobei die Arena durch Zu- und Abflußvorrichtungen unter Wasser gesetzt wurde; aber auch blutige Kämpfe wilder Tiere und bezahlter Zirkusfechter (Gladiatoren) kennzeichnen Geist und Geschmack des sinkenden Römerreiches in seinem weitesten Umkreise.

Jedermann weiß dies. Denn die Stätte der öffentlichen Spiele, die Arena (so das Colosseum in Rom) wurde allenthalben der Marterplatz für die Blutzeugen des jungen Christentums. Der Apostel Paulus selbst erzählt, daß er in Ephesus (in Kleinasien) mit den wilden Tieren kämpfen mußte. Auch edle Kriegsgefangene der unterworfenen barbarischen Völker teilten dies unwürdige Los, die blutige Schaulust des Publikums besonders zu reizen. Im „Fechter von Ravenna", einem neueren, zu seiner Zeit sehr beliebten deutschen Bühnenstücke, wird der Sohn Hermanns des Cheruskers, der mit seiner Mutter Thusnelde in römische Gefangenschaft geriet, als Gladiator in einem römischen Zirkus aufgeführt. Besonders ausgeartet zeigt sich die sinnlose Schauwut des alten Weltreiches in seiner herabgekommenen Karikatur, dem byzantinischen Reiche. In seiner Hauptstadt Byzanz, dem heutigen Konstantinopel, bildeten die Spiele und ihre Helden genau so den täglichen Gesprächsstoff, ja den Anlaß zu leidenschaftlicher Parteiung, wie bei uns in manchen Kreisen das Theater mit seinen Sängern und Schauspielern. Das bezieht sich nicht bloß auf den Zirkus. Mit seiner allgemeinen, alles neben sich niederschlagenden Anziehung sank auch das Schauspiel im späteren sogenannten hellenistischen Altertum. Es wurde schon vielfach Erwerbszweig wie bei uns. Herumziehende Banden durchwanderten alle Teile des griechischen und römischen Reiches und kamen bis nach Baktrien und Indien. Sie greifen oft in die Geschicke der Großen ein. Man lese darüber den Plutarch. Welch ein Köder das schon für ihre Eitelkeit war, beweist Nero, der Schauspieler, Tänzer, Sänger: qualis artifex pereo! (Welcher Künstler geht in mir zu Grunde). Ansteigend finden wir Ersatz durch den Pantomimus, das ist so viel als Film. Textbücher

waren dazu nötig wegen des Raffinements der Stellungen usw. (nach Augustin). Auch Ballett war dabei. Welche Entartung durch die Tänze auf der Bühne herbeigeführt wurde, läßt sich denken. Prostituierte riefen am Schlusse ihres Tanzes ihre Adressen ins Publikum. Dies erzählt Tertullian von Carthago. Daher meinte das Mittelalter, die griechischen Theater seien Bordelle gewesen. Als feste Anschauung finden wir das bei Vincenz von Beauvais.

Die Ausartungen der in Staatspflege genommenen Volksunterhaltung im griechisch-römischen Altertum sollen uns aber hier nur ihre ständige Bedeutung für das öffentliche Leben bis in seine gesunkene Zeit hinein belegen. Sie dürfen uns nicht abhalten, auf der anderen Seite auch ihre für unsere Begriffe erstaunliche, ja kaum faßbare geistige Erhebung in das gebührende Licht zu rücken. Diese Spiele haben in ihrer griechischen Blütezeit ein Theater geschaffen, das für alle Zeiten und Völker das höchste Muster erhöhter und veredelter Bühnenkunst abgibt. Nicht also, daß die klassischen Völker wegen ihrer allgemeinen Bildung vollkommen zu nennen wären, sei es nun nach Seiten der öffentlichen Moral, des Volkswohlstandes oder der Zivilisation.

Im Gegenteil! In all diesen Punkten, jedenfalls in den letztgenannten, können wir uns jetzt dank der Beherrschung der Naturkräfte und des darauf begründeten leichten Weltverkehrs einer solchen Überlegenheit rühmen, daß jetzt ein Steinklopfer sicherer, leichter und bequemer lebt, als damals in vielen Stücken der Vornehmste. Man vergleiche nur beispielsweise unsere Beleuchtung — sie braucht nicht gleich elektrisch zu sein — mit den bescheidenen Tonlämpchen der Paläste und Villen aus dem klassischen Altertum, wie sie in Griechenland und Italien ausgegraben werden. Aber auch in den anderen Stücken waren jene Zeiten so entfernt wie möglich vom „Himmel auf Erden". Zu allen Plagen, die unsere Gesellschaft drücken, hatte das klassische Altertum noch die Sklaverei. Und vielleicht hat es sich dadurch vor noch größeren sozialen Übelständen gesichert. Aber was den Druck des Daseins in ihm ohne Zweifel milderte, ja in gewissem Betracht völlig aufhob, das ist jene Allgemeinsamkeit des öffentlichen Geistes, von der wir in den Überresten seiner öffentlichen Unterhaltung im Theater sicherlich die erstaunlichsten Proben besitzen.

Wir entnehmen daraus den Anlaß, uns zunächst zu fragen, wie das Theater dazu kommt, wie gerade die dramatische Dichtung es dazu befähigt, und was ihre natürlichen Grundlagen im Volksleben sein mögen. Dies soll uns, als volkspsychologische Einführung in unsere Übersicht, im nächsten Kapitel beschäftigen.

*

Vorteile und Vorzüge der Schauspieldichtung vor den anderen Dichtgattungen.

Die Vorführung des Menschengeschicks in der Welt auf der redend handelnden Bühne (den Brettern, die die Welt bedeuten) ist sicherlich die höchste Form aller nur immer möglichen öffentlichen Spiele. So finden wir sie anerkannt in den besten Zeiten des klassischen kunst- und dichtungfreudigen Altertums. Es ist diejenige Form, in welcher die Dichtung vornehmlich, ja man darf fast sagen: ausschließlich nur noch auf unser nüchternes, prosaisches Zeitalter einzuwirken vermag. Mit ihrem altgriechischen Namen heißt sie bei allen Völkern die dramatische, d. h. die Vorführung der dichterischen Gebilde durch die tatsächliche, nach und nach bis zur äußersten Pracht und Naturtreue fortgeschrittene Vergrößerung der Bühne.

Das Epos, die erzählende Dichtungsart, die sich lediglich an die Einbildungskraft der Hörer oder Leser wendet, war in den Frühzeiten der Völker überall die einzige Form der Dichtung gerade im volks- und staatstümlichen Sinne. Homer hat den Griechen ihre Götter gegeben. Unsere Gottheit hat uns vor ihm schon die Bibel offenbart. Jedermann kennt die erhabenen Proben dieser Dichtung zum mindesten in den geweihten poetischen Erzählungen der Bibel von den Patriarchen, Gesetzgebern, Richtern und Königen ihres Volkes. Die Epik aus sich vermag heute keine allgemeinen Wirkungen mehr auszuüben. Sie führt nur noch ein künstliches Leben im Übungsstoff der Schulen. Bei ihrem äußeren Ersatz in der unterhaltungsbedürftigen Menge, dem Roman, der Novelle, steht Kunst- und Bedeutungswert von jeher im umgekehrten Verhältnis zu der Massenhaftigkeit ihres Vertriebes. Man denke an die Kolportage- und Zeitungsromane. Der höhere, auch gerade im höheren volkstümlichen Sinne geschriebene eines Bitzius, Rosegger tritt im Volke weit hinter jenem zurück. Nur das Destruktive dringt zu ihm vor, soweit

nicht die Kirchen u. a. als Parteien die Leseversorgung in die Hand nehmen. Ähnlich steht es mit der lyrischen, der reinen Stimmungsform der Dichtung, dem Ausdruck des Anschauungs-, Empfindungs- und Gedankenlebens der Menschheit in kunstmäßiger, gehobener Sprache. Auch sie beginnt die lange bewahrte, im Volks- und Kirchenlied alle Volksschichten gleichmäßig durchdringende Gewalt über die Gemüter unter den sozialen Verhältnissen der Gegenwart mehr und mehr einzubüßen. Die alten, schönen und tiefsinnigen, lustigen und wehmütigen Volkslieder gediehen im Dorf und der kleinen Stadt, im Wald und auf der Landstraße. Aber sie verstummen in den weitgedehnten, gleichmäßigen Fabrikkolonien und in den geraden Straßen der Riesenstädte. Auch scheinen sie übertäubt zu werden von dem Donner der Eisenbahn. Ihr Ersatz sind die Gassenhauer, wüste Erzeugnisse des allgemeinen Stumpfsinnes, die uns Jahr um Jahr wechselnd verfolgen. Lehrreich ist in dieser Hinsicht der Krieg. Er brachte mit der Lüftung des Volkes manch altes Volksliedsgut wieder hervor. Aber wie entstellt und in welches Chaos modernen Großstadtsingsangs untergetaucht. Das höhere geistige Lied: Hymnus und Psalm, Ode u. a. sind heute völlig aufgegangen in der kirchlichen Liturgie. Dem durch eine kirchenfeindliche Politik von zwei Jahrhunderten — ob mit oder ohne Schuld der Kirchen — kritiklos aus den Kirchen gehetzten Volke sind sie unzugänglich. Was helfen die geschmacklosen Versuche der Heilsarmee, dies zu ändern? Das rechte hohe Lied bedarf heute der Unterstützung durch die sehr selbständige, die Dichtung ganz verdunkelnde, musikalische Komposition, um als Kunstgesang auf musikalisch Gebildete zu wirken. Was hat davon das Volk? Die äußeren Gründe für die bevorzugte Stellung des Theaters, als eines leicht zugänglichen Ortes zur Zerstreuung und Unterhaltung durch lockende, teils aufregende Bilder sinnlich wahrnehmbaren Lebens, fallen von selbst in die Augen. Als solcher wird es ja vom Unternehmertheater und jetzt noch zugkräftiger von der Filmindustrie einzig ausgenützt.

Allein daneben sind die inneren, rein geistigen und künstlerischen Gründe für die besondere Bedeutung der Bühnenform der Dichtung von großer Erheblichkeit. Nur aus ihnen heraus, mit ausdrücklicher Abstandnahme von der Aufführung im Theater haben nach Aristoteles viele dem Schauspiel als Kunstform den Vorrang vor dem erzählenden Gedicht zusprechen zu müssen ge-

glaubt. Für ihn war Homer ein Dramatiker, da er weniger Erzähler als immer gleich nachahmender Darsteller blieb. Das Schauspiel scheint die beiden anderen Dichtungsgattungen in sich zu begreifen. Es *verkörpert* die unmittelbaren leidenschaftlichen und erhöhten Stimmungseindrücke des Liedes im Rahmen einer vollständigen *Handlung*, wie sie das erzählende Gedicht uns umschreibt und berichtet. Das Schauspiel ist also nicht bloß (in der Aufführung) die sinnfälligste, sondern in seiner Einrichtung die vollständigste dichterische Kunstform. Durch ihre Wendung „an Alle" — noch heute! — ist sie die wichtigste, durch den Gewinn, den sie dem Ausnützen der niedrigsten Triebe und Instinkte verspricht, die gefährlichste. Homer war ein Bettler! Die dramatische Kunstform könnte die höchste sein, wenn sie nicht die niedrigste wird. Woher das aber? Woher ihr Boden gerade im Volke? Sie ist doch nicht einmal „natürlich"! Das was der Dichter in einem berühmten Bekenntnis von sich selbst sagt: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt — gab mir ein Gott zu sagen was ich leide!" — gilt im Drama von allen Menschen. Sie alle sprechen darin ihr Innerstes aus, vornehmlich in bedrängten, ja qualvollen Situationen. Sie schütten vor aller Welt ihr Herz aus und niemand wundert sich darüber. Jeder von uns im dichtgedrängten Zuschauerraum „vor den Brettern, die die Welt bedeuten", betrachtet sich als unsichtbaren Zuschauer eines tatsächlichen Vorgangs, der sich eben jetzt vor ihm abspielt. Diese wundersame Wirkung tritt alsbald ein, sobald das Interesse der „Handlung" einmal erregt, der Zuschauer „gespannt" ist und die Spieler in ihren Rollen, den Vertretungen der Personen des Schauspiels wenigstens insoweit aufgehen, daß man nicht gestört, aus der Einbildung, der „Illusion" gerissen wird. Diese Einbildung besteht tatsächlich im Miterleben des Vorgangs auf der Bühne. Sie beruht auf dem *Mitgefühl*, der geheimen Erkenntnis von dem gleichen Wesen in allen. Das Mitgefühl „versetzt sich" in die dramatischen Personen. Wir vergessen, daß sie nur spielen. Wir leiden mit ihnen, wir fürchten mit ihnen.

Eine solche Macht hat schon die bloße geschickte Aneinanderreihung erregter Rede und Gegenrede auf das menschliche Gemüt. Daher auch die erzählende Darstellung, wenn sie auf der Höhe des Vorgangs sich des gespannten Anteils des Lesers versichern will, alsbald zu der Form der unmittelbaren Vorführung der Handlung der unmittelbaren Wechselrede, dem *dramatischen*

Dialog, übergeht. Ja alle Arten von ganz anderen Zwecken dienenden, rednerischen Ausführungen, sogar der strengen philosophischen Untersuchung, greifen zu diesem Kunstmittel. Es bietet sich ihnen ganz ungesucht und um so wirkungsvoller, je lebhafter sie den Anteil am Ausgang der Untersuchung zu erregen wissen. So hat schon Plato seine ganze philosophische Lehre in der Form überliefert, daß er immer seinen verehrten Meister Sokrates im Gespräch mit seinen Schülern, ja mit Bürgern aller Stände darstellt. Lessings Sprache ist gleichfalls durch und durch solche Wechselrede, nur daß er sie gleichsam mit sich selbst führt, ohne ausdrücklich die Unterredner zu bezeichnen. Der bloße Streithandel zieht durch dieses einfache Mittel der erregten Wechselrede lebhaft an, wie jede Gerichtsverhandlung zeigt. Schon die bloße Auseinandersetzung auf der Straße bildet im Nu ihr Publikum um sich. Das Publikum ist um so sicherer, je erregbarer der Volkscharakter ist. Im weitesten Maßstabe beobachtet man solche Auftritte gerade bei tragischen Anlässen unter den südlichen Völkern, z. B. den Italienern.

So teilt Hehn in seinem Buche über Italien aus einer Schilderung sizilianischen Volkslebens mit: „Zwei noch junge Frauen kamen in lebhaftem Wortwechsel den Berg hinab. Wenige Schritte von uns entfernt blieben sie stehen: immer lebhafter wurden ihre Gebärden, immer zorniger die Blitze ihrer sprühenden Augen, immer rascher und rauschender der Redestrom, der ununterbrochen von beider Lippen floß. Nach dem Wenigen, was wir davon verstehen konnten, schien es sich um das eheliche Verhältnis der Einen zu handeln, in welches die Andere störend eingegriffen haben sollte. Bald kam es von Worten zu Taten. Wie Furien fielen die beiden Weiber übereinander her, bald waren die Gesichter blutig, die Haare aufgelöst; andere Männer und Frauen stürzten auf das Hilfegeschrei herbei und suchten sie zu trennen; vergebens, sie wurden selbst von der Wut der Kämpfenden mit angesteckt; es entstand ein förmliches, zunächst jedoch nur mit Fäusten und Nägeln geführtes Gefecht. Aber schon wurden Steine aufgehoben, schon blutete einer aus einer großen Kopfwunde, schon blitzte eine Messerklinge in die Luft, und ein junges Frauenzimmer wurde von ihrer Gegnerin bei den Haaren auf der Erde umhergeschleift; da wurden die Weiber durch die zahlreichen herbeieilenden Nachbarn, unter denen auch ein Polizeibeamter in Uniform erschien, mit Gewalt auseinandergerissen.

Nun begann das Wortgefecht von neuem, aber nach wenigen Minuten (verstehen konnten wir nichts von den Verhandlungen) schien alles ins Reine gebracht und die ganze Gesellschaft verließ den Kampfplatz, allem Anschein nach, in Frieden und Einigkeit. Nur jene erwähnte junge Frau, die von ihrer Gegnerin so arg mißhandelt worden war, blieb zurück, schüttelte drohend ihre geballte Faust hinter der Fortgehenden, setzte sich dann weinend auf den Boden und begann, während sie ihre aufgelösten Flechten durch die Hand gleiten ließ, einen leidenschaftlichen Monolog, der hauptsächlich an einen gewissen, mit allen möglichen Liebes- und Schimpfnamen zugleich überhäuften „Cecco" gerichtet war. Dann stand sie wieder auf, warf die Haare aus dem Gesicht, faßte den zerzausten Mantel mit der einen Hand zusammen, streckte den anderen Arm drohend in der Richtung aus, wo ihre Feindin verschwunden war, stand einige Minuten lang regungslos wie eine Bildsäule in einer Stellung, die einer Rachel als Phädra oder Medea hätte zum Muster dienen können, und schritt dann dicht an uns vorüber, ohne uns eines Blickes zu würdigen. Es lag in dieser entfesselten, ihr selbst und ihrer Umgebung unbewußten Leidenschaft eines Weibes aus dem Volke etwas Großartiges, Gewaltiges, das unsere Blicke wie mit Zaubermacht fesselte... Wer diese Menschen und ihre Gebärden nicht gesehen, ihre Akzente nicht gehört hat, der konnte durch Adelaide Ristori einen Begriff davon bekommen. Die tragische Plastik dieser Künstlerin war die eingeborene Tochter des Volkes: so deklamieren die Weiber am Brunnen, so leidenschaftlich streiten sie über die Straße, jede an der Schwelle ihrer Haustüre sitzend, so stehen sie versteinert da, so blitzschnell schwingen sie das Messer, so funkeln ihre Augen, so schleudern sie Zorn- und Schmähruse." Das ist romanisch, aber im Norden bei Walküren und Berserkern ist es ebenso. Sie brauchen zwar weniger Worte und wirken mehr durch stummes Spiel, allein der Effekt ist der gleiche.

*

Ihre kunstmäßige Begründung im griechischen Altertum.

Das erregte Gespräch ist nun der unfehlbare Ankündiger des Bühnenmäßigen, des Dramatischen. Es zeigt an, daß hier etwas vorgeht, daß hier etwas geschieht. Und am Geschehen

nimmt die Menschheit, zumal die weniger nachdenkenden und beschäftigten Teile derselben, von vornherein den innigsten, durch gar keine persönlichen Beziehungen erst zu weckenden Anteil. Kinder, Weiber und alte Leute sind leidenschaftliche Freunde von Geschichten, gleichviel was geschehen sei; sobald sie Muße haben, aber wohl jene ungeheure Mehrzahl der Menschheit überhaupt, die über Tatsachen hinauszugehen nicht gewohnt ist. Daher läßt Goethe im Faust den Theaterdirektor an den dramatischen Dichter die Forderung stellen: Besonders laßt genug geschehn! Das ist dem Massenpublikum recht eigentlich aus der Seele gesprochen. Und so zeigt das naturwüchsige Theater eine schier unbegrenzte Überfülle kaleidoskopisch bunter Vorgänge. Auf einer derartigen Volksbühne ist seiner Zeit Shakespeare zu Worte gekommen, dessen äußerliche Nachahmer von jeher in dieser urwüchsigen Eigentümlichkeit seines heimischen Naturtheaters sein künstlerisches Genie zu finden glaubten. Dies beruht aber im Gegenteil auf der gewaltigen Energie, mit der sein Geist in diesem Gewirr von Vorgängen und verstreuten Wechselreden eine Idee, eine Kette von Ursache und Wirkung und eine Folge einheitlicher Charaktere festzuhalten weiß.

Es wäre danach schier unerklärlich, wie die Lehrmeister der Menschheit in den Künsten, wie die Griechen, es fertig gebracht haben, mit der höchsten künstlerischen Beschränkung dieses sonst wildwuchernden dramatischen Grundtriebes, mit einer überstreng einheitlich zusammengefaßten Handlung ihre dramatische Tätigkeit gleich zu beginnen. Allein man weiß, daß ihr Kunstdrama (von dem wir einzig Proben besitzen) von der Lyrik, den religiösen Gesängen der Chöre (Reigen) ihres Götterdienstes seinen Ausgang genommen habe. Und dies bezeichnet überall und zu aller Zeit den historischen Ursprung des kunstmäßigen Bühnenspiels. Vom singenden Reigen, der den Gott oder gottähnlichen Helden preist, von ihren Taten nach der Sage erzählt, löst sich ein Vorsänger los, der eine solche Persönlichkeit der betreffenden Göttersage verkörpert. Ihm folgen mehrere, um ein bedeutendes Ereignis aus ihr im Zwiegespräch zum Austrag zu bringen. Hat man doch erst in neuester Zeit auf die älteren der sogenannten Homerischen Hymnen achten gelernt, die von den athenischen Theatergrößen in ihre Stücke aufgenommen wurden, die Hymnen auf Apollon, auf Merkur, auf Demeter! Dann auf die Verwendung der betreffen-

den Geschichtsanlässe im Satyrspiel. Der Chor, von dem es ausging, verblieb als lyrischer, d. h. aber dramatisch mit bewegter Teilnehmer, ein Zeuge seiner Entstehung, dem griechischen Theater bis ans Ende. Freilich wurde er immer mehr in seinen Rechten verkürzt und aus der Schauspielhandlung heraus in den Zwischenakt, zu selbständiger Wirkung gedrängt. Das Schauspiel bewährt mithin seinen allseitigen dichterischen Charakter schon in seinem Werden. Es ist aus der Lyrik (des Chores) entstanden und hat das erzählende Gedicht (den sagenhaften Vorgang) in sich aufgenommen. Auf dem Boden der so gewordenen festen Bühne wucherte der dramatische Handlungstrieb bald aller Arten frei genug. Es ist das keine Oper, die ein vollständg entwickeltes Musiksystem voraussetzt. Aber die auch in der Betonung edle Sprache, die im Zusammentreffen mit dem Chore musikalische Färbung annimmt, ersetzt sie. Der Chor ist ein ganz eigentümliches Gebilde des griechischen Kunstgenius. Er vermag schon durch seine Grundanlage, die Strophe, zu zeigen was ihn erfüllt: nämlich eine einheitliche, „erdichtete" Tonfolge, die den Einzelnen zwingt, in den Gesang aller einzustimmen. Er ist also der eigentliche Veranlasser der Musik. Volk ist er nur durch den Zusammenschluß vieler, die sich dem Einzelnen gegenüberstellen, zur Seite stellen, vermitteln. Die Musik gibt hier nun den Zusammenhang, die einzelnen Sänger sind die Vernichteten, die Vereinigten oder die erhöhten Führer (Götter).

Wir dürfen uns demnach nicht wundern, wenn wir in der Geschichte des Schauspiels bei allen Völkern die Griechen eine vielleicht noch größere Rolle spielen sehen als in der Geschichte der übrigen Künste. In der ersten Abhandlung fanden wir sie in sozialer Hinsicht als die ersten und zugleich entscheidenden Träger der Erkenntnis von der ständigen Notwendigkeit und der möglichsten Veredlung öffentlicher Spiele. Jetzt erkennen wir sie als die künstlerischen Begründer der höchsten Blüte solcher Spiele in der eigentlichen Schauspieldichtung, der tiefsinnigen Darstellung des Menschengeschicks. Sie lehrten in der bildenden Kunst aus plumpen, wüsten, tierischen Götzenbildern die Menschengestalt in herrlicher Vollendung in allen ihren Erscheinungen herausarbeiten: als Mann und Weib, als Jüngling, Greis und Kind in ihren wiederkehrenden Grundformen der Hoheit, Strenge, Anmut, Kühnheit, Weisheit, List, Gewandtheit usw. Sie lehrten der Dichtung ihre vielleicht noch schwieriger zu erfassende und

durchzuführende Aufgabe: in knapp begrenzter Zeit auf einem beschränkten, vielfach bedingten Raum, wie die Bühne trotz aller Dekorationen immer bleibt, vor einer bunt zusammengewürfelten Menge von sehr verschiedener Bildung und Fassungskraft ein Stück Welt, und was mehr ist, ein Menschenschicksal lebendig und greifbar zu machen.

Nur auf diese Weise konnte es gelingen, das Theater zu einem ständigen Kunstinstitut zu machen. Die bloße soziale Fürsorge für die öffentlichen Spiele machte es nicht, sondern ein künstlerischer Sinn mußte hinzutreten, aus bunten Vorgängen ein einheitlich geschlossenes Ganzes herzustellen, das durch sich selbst fesseln mußte.

Platon, der Harmoniesucher auf dem ganzen menschlichen Gebiete, hatte nur Sinn für die streng musikalische Einteilung und ist der Verächter der *μίμησις*, der bloßen Nachahmung im Reden und Tun auf der Bühne. Aristoteles, von dem man heute annehmen will, daß er Platon lediglich ausschrieb, hat sich zum Sachwalter dieses Triebes in der Natur gemacht, zum Nachahmungsbeherrscher. Er verbündet sich mit diesem Prinzip: Ordnung auf der Bühne, Bild und Muster der Ordnung im Staate. Wo das nicht ist, da macht sich die Ordnungslosigkeit breit auf der Stätte des der Ordnung eingeräumten Grundtriebes der menschlichen Natur. Man sieht darin das Los alles sogenannten natürlichen, d. h. richtiger verwilderten, der Kunst entfremdeten Theaterwesens auch bei uns im Westen. Und man erkennt zugleich, weshalb in der Theatergeschichte, d. h. der Geschichte des ständigen, durch sich selbst fesselnden, künstlerischen Theaters die Griechen, als die ersten Lehrer einer streng geordneten Kunst der Schaubühne, eine so ausschließliche Bedeutung haben. Denn man kam immer wieder auf sie zurück, entweder um nach ihrem Vorbild eine künstlerische Schaubühne überhaupt erst einzurichten oder die verwilderte und herabgekommene danach zu verbessern und zu heben. Die eigentliche Theatergeschichte ist also auf das antike griechische Theater gegründet. Sie beginnt mit ihm und kehrt immer wieder darauf zurück. Zu einer so überragenden Bedeutung hätte aber weder das geschilderte soziale noch das bloß künstlerische Begründerverdienst den Griechen verholfen, sondern die besondere Hoheit und Weite ihrer Schauspieldichtung, der überragende Genius ihres großen Meisters mußte hinzukommen. Nach der allerernstesten und nach der übermütigst

heiteren Seite ist das griechische Theater gleich durch Geister des höchsten Ranges sozusagen begründet worden. Seine Trauerspieldichter Äschylos, Sophokles und Euripides, sein Lustspieldichter Aristophanes gehören zu den tiefsten, reichsten und fruchtbarsten Geistern der Menschheit. Sie lebten alle fast zu gleicher Zeit in Athen, als das kleine Griechenvolk das großmächtige Perserreich vor sich niederwarf und unter Führung kluger, unbestechlicher Staatsmänner, kühner Feldherren, weiser Gelehrten und schönheitskundiger Künstler eine noch nicht wieder so erreichte Entfaltung aller menschlichen Tugend und Anlagen aufwies. So nur läßt es sich erklären, daß damals das sogenannte Volk von Athen Schauspiele fordern, begutachten und genießen konnte, deren Feinheit, Tiefe und furchtbaren Ernst der Weltauffassung die ersten Geister aller Zeiten nicht ausschöpfen und kaum ertragen zu können meinen.

Das griechische Schauspiel ist das lebendigste Zeugnis von der Weihe der Poesie im Altertum. „Auf dem Theater sogar sprachen die Griechen zu Gott," rühmt Platen. Schon im Namen für das ernste Schauspiel, im Namen Tragödie lebt bei ihnen und durch sie der Bezug auf eine gottesdienstliche Handlung fort. Denn er rührt von dem Bocke (tragos) her, der dem Gotte dieser Spiele, dem Bacchos = Dionysos, als dem Eingeber begeisterter Phantasien, dargebracht wurde. Ihr ewiger Hintergrund ist das Unerforschliche, Geheimnisvolle der Welt, in der der Mensch ein Spielball in der Hand des Schicksals wird; je höher er steht, je mächtiger er ist, um so tieferem Falle ausgesetzt. Ihr Bereich sind die erhabenen, oft furchtbaren Sagen aus der Urzeit, wo die Götter auf Erden wandelten, Sterbliche zu ihren seligen Tafeln erhoben, um sie mit gräßlichem Fluche auf ihr Geschlecht in den Abgrund zu stürzen; wo Helden im übermenschlichen Lebenskampfe sich zu Götterhöhe hoben, aber auch tiefe Verworfenheit, grause Rache, unausweichliche Schuld in den durch sie begründeten Herrscherfamilien sich erhoben. In die Seele dieser gewaltigen Menschen, ja der Götter selbst sich zu versenken, ihre Gedanken und Empfindungen, ihre Lust und Qual bei diesen ungeheuren Schicksalen auszuschöpfen, ist das bis dahin unerhörte und in seiner Vollkommenheit gleich wie ein Wunder berührende Geschäft dieser Dichter.

So hat Äschylos jene erhabene und tief rührende Gestalt der griechischen Göttersage, den Prometheus, für alle Zeit

in ungeheuren Zügen hingestellt: Wie er von Mitleid mit den elend erschaffenen Menschen getrieben, ihnen das vom obersten Gott, von Zeus, verwehrte himmlische Feuer herabbringt und sie zur Freiheit und Voraussicht erzieht. Wie Zeus diese Empörung gegen der Götter Ratschluß an ihm straft, dadurch, daß er ihn am Kaukasus festschmieden und durch seine Adler seine Leber täglich zerfleischen läßt. Wie die Töchter des Ozeans den gefesselten Wohltäter der Menschheit trösten, bis seine Voraussicht in Erfüllung geht und der gewalttätige Beherrscher der Götter, anders als er es gemeint, bei ihm Rat und Hilfe suchen muß. Aber auch seinen erhöhten Vertreter der Menschheit, jenen Heerkönig im Kampf der Griechen gegen die Trojaner (dem großen Stoffe ihrer Nationalsage), den Agamemnon und sein entsetzliches Geschick hat Äschylos so zuerst verkörpert. Er ward, vom zehnjährigen Feldzug heimkehrend, vom Buhlen der eigenen Gattin erschlagen und die Rachegöttinnen, die Furien, zogen in das Königshaus ein, in dem der eigene Sohn Orestes den hingemordeten Vater an der Mutter rächen sollte. Ja selbst schon das Große der eigenen Zeit, den wunderbaren Sieg des eigenen Heldenvolkes über die Perser, hat Äschylos in den Rahmen seiner Bühne gezogen.

Ruhiger, milder, aber nicht weniger groß und ernst faßt Sophokles die uralten, hohen Überlieferungen auf. Man darf sagen, daß er im Gegensatz zu Äschylos von den Göttern zu den Menschen herabsteigt. Aber er schildert seine Menschen in einem erhöhten, gleichsam gottbewußten Sinn: Er schildert sie, wie man das schon zu seinen Lebzeiten ausdrückte, „wie sie sein sollten". Kann man den Grundton der Äschyleischen Dichtung gleichsam als den Ton der Anklage bezeichnen, so herrscht bei Sophokles der der Verteidigung, des Ausgleichs, der Versöhnung. Er geht dem furchtbaren Walten des Erdengeschicks nicht aus dem Wege. Er zeigt uns jenen beglückten Fremdling, den Ödipus von Theben, der, durch glückliche Fügung aus dem Dunkel auf den Königsthron erhoben, erleben muß, wie eben das Dunkel seiner Existenz sich gegen ihn erhebt. Er, der das Rätsel des volksverschlingenden Fabelwesens, der Sphinx, glücklich gelöst hat und so Beglücker des Volkes und beglückt durch die Hand der Königin geworden war, er kann das Rätsel der eigenen Herkunft nicht erraten. Und nun findet er sich, von Geburt an verflucht und ausgesetzt, als Gatten der eigenen Mutter. Er reißt sich die

Augen aus, die zu solchem Frevel führten. Er, der stolze König, wankt, von der treuen Tochter Antigone geführt, durch die Lande. Aber er findet bei Sophokles seine Entsühnung und seinen Frieden im benachbarten Athen, ja gerade der Unheilvolle und Unselige muß durch sein Ende Frieden und Heil gewähren.

Es waltet ein brüderlich teilnehmender, ja man darf es in diesem höchsten und schönsten Sinn so nennen: ein christlicher Sinn im Sophokles. „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da," lautet der schöne Wahlspruch seiner herrlichen Antigone, die nicht bloß als Tochter, sondern auch als Schwester die schwersten und erhabensten Pflichten des Weibes gegen den Haß und Bann, wie gegen die Lockung der Welt durchführt, getreu bis in den Tod. In dem furchtbaren Unheil im Hause des Agamemnon ist es wiederum das versöhnende Element der kindlichen Pietät und Geschwisterliebe, das bei Sophokles leuchtend hervortritt. Die ausgestoßene, als Magd im Hause gehaltene Tochter Agamemnons, die um den ermordeten Vater und die geschändete Familienehre trauernde Elektra findet auf dem Höhepunkt der Verzweiflung den Mann, den sie als rächenden, schützenden Bruder erkennt. Auch das arme Opfer des unbarmherzigen Götterspruchs im Griechenheere, der krank an schmerzhafter Wunde, auf einsamer Insel ausgesetzte Philoktet hat in Sophokles seinen herzlich mitfühlenden Sachwalter; ebenso der durch seine Genossen vor Troja benachteiligte, zu Wahnsinn und Selbstmord getriebene Held Ajax.

Eine vollkommen abweichende Stellung wiederum gegen seine beiden großen Vorgänger nimmt der dritte und jüngste der drei großen griechischen Trauerspieldichter, Euripides, ein. Sophokles zeigt sich wie Äschylos noch ganz erfüllt von dem Glauben an die All- und Übermacht des Göttlichen, der einfache, ehrenfeste Geschlechter auszeichnet. Eine gewaltige, niederschmetternde Tatsache ist er bei Äschylos. Bei Sophokles wirkt dieser Glaube als rührende, erhebende Zuversicht, als feste Annahme des Unbegreiflichen, des Wunderbaren. Wie stolz selbstbewußt weist sein Bote am Schluß der Ödipusstücke jeden Zweifel an das wunderbare Ende dieses Mannes zurück: „Wem meine Rede töricht scheint, dem will ich wehren nicht, für töricht mich zu halten!" Damit ist eine Grundfrage aller Dichtung berührt, deren nüchterne, undichterische Beantwortung im Sinne des Zweifels an einer höheren Bestimmung des Menschenschicksals

eben im Euripides zu wirken beginnt. So spiegelt sich in dieser Dichterdreiheit der Kreislauf der Dichtung aller Zeiten und Völker. Von stolzer Strenge schreitet sie zu ruhiger, klarer Bestimmtheit, um alsbald in Unruhe, Unsicherheit und Verzerrung auszuarten. So haben die alten Bildhauer die Köpfe der drei großen Meister in berühmten Büsten und Bildsäulen festgehalten: den gewaltigen Glatzkopf mit der mächtigen Stirne, der für Äschylos galt; den von seinem Standort in Rom sogenannten Lateranischen Sophokles, das Urbild in sich gefestigter Männlichkeit und die überaus häufigen Büsten des Euripides, dessen gespannt grübelnde, wie man heute sagen würde pessimistische Mienen dem späteren Altertum so interessant gewesen sein müssen.

Schon der erwähnte Philosoph Aristoteles, der Kritiker dieser ersten Theaterblüte, hat den Euripides den tragischsten unter den Tragödiendichtern genannt. Er meint damit seine gewaltsame, ja einseitig traurige, verzweifelnde Fassung seiner Stoffe, die man heute wie gesagt, als pessimistisch bezeichnen würde. Seine düster grübelnden, mit Absicht widersinnig hingestellten Leitverse, wie „nicht lebt, was lebt", „wer weiß, ob unser Leben nicht ein Sterben ist" u. dgl., doppelt auffallend dem lebensfrohen Griechen, sind noch heute Grundworte der pessimistischen Philosophie. Es lebt im Euripides ein Hang zur Verneinung, zur Zersetzung, zur Bestreitung alles festen Grundes im Denken und Tun, eben zu dem, was zu allen Zeiten, nicht bloß heute, als neu, unerhört und somit „modern" gilt. Seine Charaktere haben alle etwas Herausforderndes, gehen gern und leicht bis ans Äußerste; wie sein Eteokles, einer der Helden eines oft behandelten feindlichen Brüderpaares unter den alten Fürstenhäusern. Dieser stellt als Grundsatz das Wort hin: „daß um eine Krone das Recht wohl verletzt werden könne," eine Ansicht, die denn schon die alten Staatsschriftsteller wegen ihrer Ruchlosigkeit gebrandmarkt haben. Seine Personen stürzen die Säulen der altgriechischen Religion mit tief philosophischen und widerheidnischen Betrachtungen. Aber sie drücken sich doch wieder um sie herum; wie bei Euripides der große Held des Trojanerkrieges, Achilles, vor der Abfahrt der griechischen Flotte, da die Tochter des Oberfeldherrn, Iphigenie, in Aulis geopfert werden soll, sich um Seher und Orakel herumdrückt. Im Gegensatz zu der Strenge und Ruhe seiner Vorgänger, zeichnet Euripides seine Figuren malerisch bewegt, berechnend,

reizvoll und einnehmend, wie z. B. in dem ebengenannten Stücke die jugendliche Mädchenhaftigkeit der Iphigenie.

Euripides hat den zweideutigen Ruhm, die modernste, d. h. am wenigsten antik einfache und erhabene, vielmehr verzwickte, wie man so sagt: pikanteste Gestalt der griechischen Tragödie geschaffen zu haben. Es ist die Heldin des ersten recht eigentlich so zu bezeichnenden Ehebruchstückes und zwar gleich welchen Ehebruchs! Es ist Phädra, die vergeblich in ihren Stiefsohn Hippolytus verliebte und ihn aus Rache bei seinem Vater, ihrem Gemahl fälschlich anklagende Gattin des athenischen Heldenfürsten Theseus, die schließlich aus Reue über die Vernichtung des Geliebten sich vergiftet. Das griechische Altertum empfand denn auch diese zweideutige Bereicherung seines Theaters als besonders auffallend und als im stärksten Gegensatz gegen Äschylos stehend, der „nie ein verliebtes Weib in seinen Tragödien geschildert".

Euripides ist also ein Dichter, der mit der ganzen Größe klassischer Ausdrucksweise und der klassischen Einfachheit der griechischen Bühnen kunstbewußt aus den strengen Grenzen der antiken klassischen Natur herausstrebt. Alles dies aber kann gerade dem neueren Schauspieldichter es am Euripides erleichtern, sich in die Welt der griechischen Bühne einzuleben. Für die Geschichte des neueren Schauspiels ist darum auch Euripides am allerwichtigsten geworden, wie denn seine Phädra als eine vorbildliche Lieblingsfigur des einflußreichsten Theaters der Neuzeit, des französischen, erscheint. Diesen Dienst, „seine dramatische Feder zu üben, ihn in den Geist der Griechen einzuführen" und ihm, wie er sich ausdrückt, „ihre Manier zu geben", hat Euripides vor allen auch unserem Schiller geleistet. Schiller hat viel aus dem Euripides übersetzt oder besser, frei bearbeitet und für die Bedürfnisse der deutschen Bühne schließlich auch eine Phädra, nach dem französischen klassischen Muster des Racine, verfaßt.

Das griechische Theater würde jedoch nicht das „klassische" an sich sein, als das es den Völkern und Zeiten erscheint, wenn es nicht gegen einen solchen Verschieber seiner einheitlichen Erscheinung, wie den Euripides, alsbald auch ein bedeutsames Gegengewicht aufwiese. Dies Gegengewicht nicht bloß gegen die Ausschreitungen und Ausschweifungen des antiken Geistes, sondern gegen den lastenden Ernst der tragischen Bühne überhaupt, das ist nun ihre große Komödie, die Gattung des geistreich

überlegenen, die faulen Zustände des Staates und der Gesellschaft wie der Einzelnen von hohem Standpunkte aus lächerlich machenden Lustspiels. Dem Gott des Weines und der Gesänge, dem Schützer des Theaters, waren die Satyrn gesellt, heitere Feld- und Waldgötter, die zu allem Schabernack aufgelegt waren. Ihnen war daher schon zur Milderung des allzu strengen Ernstes des Heldenspiels am Schlusse der tragischen Aufführungen, die gewöhnlich aus einer Folge von drei zueinander gehörigen Trauerspielen (Trilogien) bestanden, das Satyrspiel als komisches Nachspiel geweiht. Die Komödie, als selbständige dramatische Gattung gleichfalls aus Dionysischen Chören, heiteren und neckischen, hervorgegangen, tritt aber sehr bald auch in ihre selbständigen Rechte. Aus den Lustgesängen übermütiger Winzervereine zur Zeit der Weinlese mußten sich in der entgegenkommenden Luft freier Stadtgemeinden sehr bald dramatische Schwänke mit immer deutlicherem und schärferem Bezuge auf das bürgerliche Leben ausbilden. Wie aus der Bezeichnung Tragödie das Dionysische Opfer, so spricht aus dem Namen Komödie noch der Dionysische Umzug, die muntere Schwärmerei der Weinlaune.

Der große Begründer dieser Gattung, die damals gleichfalls so gut wie aus Nichts in vollendeter Gestalt hervortritt, ist Aristophanes. Er schuf damit eine große geistige Macht. Denn alles das, was wir als politische Karikatur, Spottlied, Witz und Satire kennen, geht geschichtlich auf ihn zurück. Er geißelte mit einer unerhörten, nie wieder gewagten Freiheit alles das, was in den griechischen Freistaaten sich Faules und Schlechtes zu regen begann und woran sie alsbald auch tatsächlich zugrunde gegangen sind: den Leichtsinn, die Unzuverlässigkeit, Dummheit und vielgeschäftige Nichtstuerei des souveränen Volkes, das immer nur Richter und Staatsvertreter spielen und sich dafür bezahlen lassen will (in den „Vögeln"); damit in engstem Zusammenhang die verhängnisvolle Wirksamkeit der Volksführer und -Verhetzer, der Demagogen, so des atheniſchen Großgerbers Kleon, der durch ihn unsterblich geworden ist (in den „Rittern"). Ja eine sehr weitgehende Entartung des Bürgertums, die damals bereits ebenso modern war wie heute, die Frauenemanzipation, hat Aristophanes zum Gegenstand einer Komödie gemacht. Sie führt den Titel „das Weiberparlament". Die „Lysistrate" hat einen tatsächlichen Strike der Frauen in ihrer Eigenschaft

als Frauen zum Inhalt, eine der komischsten, freilich auch notwendig wenigst anständigen Erfindungen aller Zeiten.

Auf den Euripides nun hat es der geistreiche Schalk ganz besonders abgesehen. Mit richtigem Gefühl greift er in diesem gefährlichen Modedichter den Herold aller der Elemente an, die auf Verwirrung der Gedanken und Gefühle und damit auf die völlige Auflösung aller gesellschaftlichen Bande hinarbeiten. Dabei bestreitet er ihn aber scharfsinnig in seinem Kerne, rein in seiner Eigenschaft als Dichter. Euripides ist ihm einfach ein schlechter Dichter, der der Mode, dem Effekt und Erfolg nachläuft. Was er vorträgt, das Moderne, was den Leuten gefällt, erscheint ihm, Aristophanes, oder vielmehr dem Gott der Schauspiele Dionysos selbst, den er als Verhöhner des Euripides auftreten läßt, als das allzeit im Schwange Befindliche, als die „alte Leier" (nach Droysens treffender allgemein angenommener Übersetzung. Wörtlich: „Lekythion" das „Töpfchen", d. h. das Gefäß für das Gemeine, Wertlose „Triviale"). Die Athener, die jetzt solches Zeug beklatschen, treten hier nicht als lose Vögel, sondern als quakende „Frösche" auf, als geschmacklose Stümper. An der Hand des höhnenden Gottes aber schreitet als Sieger und erwählter Erzieher des griechischen Volkes, aus dem dichterischen Wettstreit des Stückes die hohe Gestalt des alten Äschylos.

Noch einen anderen berühmten Zeitgenossen hat Aristophanes angegriffen, bei dem es ihm eher verdacht werden könnte und denn auch schon im Altertum heftig verdacht worden ist. Es ist die Heilandsnatur des klassischen Heidentums, der Vater und Schutzpatron aller selbständigen Philosophen; durch seinen Märtyrertod der Blutzeuge einer hohen Weisheit, die sich vom Heidentum abwendet und in ihrer Anerkennung der unsichtbaren Gottheit und der Menschenpflichten wahrhaft christlich genannt werden muß. Sokrates erscheint bei Aristophanes als überspannter Kerl mit seiner Schülerbande auf einer Flugmaschine in den „Wolken" und geberdet sich höchst albern und verkehrt. Man erzählt sich, daß der stadtbekannte kleine Philosoph bei der Aufführung dieses Stückes ruhig aufgestanden sei, um sich jedem als Zielpunkt der Vergleichung mit seinem Spottbild auf der Bühne kenntlich zu machen. Wir haben übrigens Zeugnisse, wonach diese beiden Männer in freundschaftlichem Verkehr und gegenseitigem Gedankenaustausch gestanden haben; jedenfalls ein erfreulicher Beweis, daß sie im wahrhaft klassisch menschlichen

Sinne frei von jenem Fanatismus waren, der rings um sie schon sein Schlangenhaupt zu erheben begann und der dem Sokrates das Leben kosten sollte. Es scheint also, als ob Aristophanes in diesem komischen Sokrates nur gleichsam das allgemeine Urbild der Zerstörer des altgriechischen Bürgertums, einen Träumer von Wolkenkuckucksheim, einen sozialen Schwärmer habe treffen wollen. Und in der Tat, die schöne heidnische Phantasiewelt, auf der die antike Bühne sich aufbaute, hat zum mindesten in der unsinnlichen, übersinnlichen Philosophie des Sokrates ihren gefährlichsten und nachhaltigsten Feind gefunden. Von dieser Seite, vom Christentum aus, ist sie denn auch schließlich endgültig zerstört worden.

★

Übersicht über die Geschichte des Theaters.

Römer, Inder, Chinesen. Kirchliches Mittelalter. Wiederaufblühen des klassischen Altertums. Engländer und Spanier. Franzosen.

In unmittelbarster Abhängigkeit vom griechischen Theater steht natürlich das den Griechen benachbarte, sie unterwerfende, aber dabei Bildung und Sitten der Besiegten annehmende Römervolk. Das römische Trauerspiel freilich ist nicht einmal ein würdiger Schatten des griechischen. Die erhaltenen Proben (schon aus der schlimmen Kaiserzeit des 1. Jahrh. n. Chr.) setzten die hohle Redekunst dieses politischen Volkes an die Stelle der tiefsinnigen Aussprache des leidenschaftlich bewegten Inneren. Sie ergehen sich, statt große, bedeutsame Schicksale zu verfolgen, in der Anhäufung bloßer Greuel, wie sie damals das Leben der Bühne vormachte. Gehen doch die bekanntesten dieser römischen Trauerspiele unter dem Namen Seneca. Und Seneca hieß jener philosophische Erzieher des schrecklichen Kunstgecken auf dem Kaiserthrone, des Nero, der sich auf des Kaisers Todesbefehl im Bade die Adern öffnete.

Nichtsdestoweniger und vielleicht gerade aus diesen unkünstlerischen Gründen sind diese Stücke im Anfang für das neuere Theater von ungleich größerer Wirkung gewesen als die griechischen Meisterwerke. Sogar seinem großen Neubegründer, dem Engländer Shakespeare, der vielleicht kein griechisches Trauerspiel gekannt hat, haben sie die ersten tragischen Anre-

gungen gegeben. Er hat uns in einem seiner bekanntesten Meisterwerke, dem Hamlet, eine Rede aus einem offenbar verworfenen Jugendstück im Munde eines darin auftretenden Schauspielers aufbewahrt, die ganz nach dem Seneca gearbeitet ist.

Viel erfreulicher sind die Proben des römischen Lustspiels und die großen Einflüsse, die dieses auf die Begründung des neueren Theaters, namentlich in Deutschland, geübt hat.

Die mehr tatsächliche, äußerliche Welt des Lustspiels, die weit weniger tief in das Innere und die geheimen Bezüge des Schicksals hinabreicht, entsprach dem nüchternen, praktischen Sinne des klugen, römischen Herrschervolkes weit mehr. Hier wurde denn auch in seiner Art Klassisches geleistet. Zwar den politischen Hohn und Witz des Aristophanes, seine geistreiche Überlegenheit über den Pöbel in allen Ständen und über die Mode darf man bei den beiden großen römischen Lustspieldichtern, Plautus und Terenz, die beide noch in die guten soliden Zeiten des römischen Freistaates zurückreichen, nicht suchen. Terenz finden wir sogar in naher persönlicher Beziehung zu einem der berühmten Tugendspiegel des altrömischen Lebens, zu dem Besieger Karthagos, Scipio.

Das römische Lustspiel beschränkt sich auf die kleine Welt häuslicher Verwirrungen und Verwicklungen, in der die komischen Figuren nicht des öffentlichen, sondern des Privatlebens auftreten: also vor allem junge Leute, die dumme Streiche und viel Schulden machen; lustige Diener, die ihnen dabei behilflich sind; leichte Dämchen, die gerne bereit sind, das Geld anbringen zu helfen; Dummköpfe aller Art, die auf jede Weise hinter das Licht geführt werden, und endlich entrüstete Väter, die von dem ihnen zustehenden Recht der körperlichen Züchtigung ihrer Dienerschaft (Sklaven) den weitestgehenden Gebrauch machen. Eine Liebesgeschichte bildet hier schon meist den Faden für die komischen Lagen des Stückes, nur freilich viel natürlicher und derber, aber darum auch wahrer, als sich die Paare bei uns — wenigstens auf der Bühne und im Romane — zu kriegen pflegen.

An bunten Stoffen zu komischen Verwicklungen fehlt es nicht: Verwechselungen zwischen Zwillingen, die kaum zu unterscheiden sind; ein Schatz, der gesucht wird; ein Gespenst, das in einem Hause umgehen soll und dgl. Vielfach sind diese römischen Lustspiele nach griechischen nur bearbeitet, wie es auf unserer Lust-

spielbühne so oft heißt: „nach dem Französischen des oder der Herren so und so.“ Denn auch die griechische Lustspielbühne war nicht lange in den hochpolitischen Regionen geblieben, die ihr das Genie des Aristophanes erschlossen hatte. Auch sie stieg bald in die minder gefährlichen, allgemein verständlichen und dankbaren Niederungen des häuslichen Lebens hinab. Hier ist es vor allem der Name des Menander, an den sich die größten Erfolge in dieser Gattung knüpfen. Leider sind uns von seinen Stücken nur Witze und abgerissene Sätze erhalten, wie sie im Umlauf waren und als geflügelte Worte in die übrige erhaltene Literatur des Altertums übergeflossen sind. Denn auch diese altklassischen Lustspiele zeichnen sich durch eine seltene Lebensweisheit aus, die oft in überraschend gehaltvollen Sprüchen zum Ausdruck kommt. Wie wenige, die es anwenden, wissen z. B., daß das berühmte „Homo sum“, „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches erachte ich mir fremd,“ daß dies wohl mit bekannteste aller „geflügelten Worte“ von einem unserer altrömischen Lustspieldichter stammt. Die römischen Lustspieldichter haben also das doppelt wichtige Vermittleramt zugleich für diese ganz verloren gegangene Seite des griechischen Schauspiels: für die jüngere griechische Komödie.

Die Inder, das Volk des Sanskrit, einer der ältesten und vollkommensten Sprachen des Sprachstammes, zu dem auch das Deutsche gehört, sind durch hohe, vielleicht nur zu ausschließliche Geistespflege ausgezeichnet. Als erstes unter den Völkern versenkten sie sich in die tiefsten Tiefen der Philosophie und der Gotteserkenntnis. Sie gestalteten Leben und Einrichtungen würdig und vielleicht nur allzu ernst und düster.

Auf solchem nationalen Hintergrunde leistet das indische Schauspiel das Reinste und Schönste, was nur auf ihm zu leisten möglich war. Hierzu wirkt vor allem mit, daß es erst zu einer Zeit aufzublühen begann, da die geistliche Revolution gegen das Brahmanentum, der Mitleid und Weltüberwindung predigende Buddhismus, bereits sein Werk getan hatte, also in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. Die Auswüchse, zu denen auch der Buddhismus vermöge seines Dogmas von der Seelenwanderung und der Anerkennung einer lediglich bösen Weltschöpfung führt, sind in der Welt des indischen Schauspiels wenig zu spüren. Hier zeigen sich vielmehr die Götter- und Heldengestalten der alten brahmanischen Ursagen in der maß-

vollen Fassung menschlicher Größe und der milden Beleuchtung menschlichen Mitgefühls.

Der Umstand, daß das indische Theater keine Kulissen und Dekorationen besitzt und nur eine Abtreteeinrichtung im Hintergrund, die Tavanika, hinter welcher sich das Ankleidezimmer für die Schauspieler befand, läßt die Beeinflussung des indischen Theaters von Griechenland her vermuten. Da die vornehmsten Schauspieler Sanskrit, die Frauen aber und die Gemeinen die Prakritdialekte sprechen, so gibt es keine einheitliche Bühnensprache. Ein Vertrauter Viduschaka ist dem Narren bei Shakespeare verglichen worden. Es ist in der Tat von hoher Wahrscheinlichkeit, daß bei der Verbreitung der griechischen Spiele im ganzen Osten das indische Spiel von dieser Seite angeregt worden sei.

Eine besonders auffallende und schöne Rolle ist der Frau hier zugeteilt. Ihre Hingabe und Aufopferungsfähigkeit für den Geliebten, den Gatten, übersteigt alsdann auch bald wieder jedes erdenkliche Maß, Urvaschi, eine Halbgöttin, gibt für ihren irdischen Gebieter den Himmel auf und duldet mit ihm alle Rachen der Götter und Dämonen. Ja, es sind eben mitunter Frauen der verachteten, der ausgestoßenen Kasten, die diese Liebeswunder vollbringen müssen: Sklavinnen wie Malavika beim König Agnimitra; oder wie in der neuerdings auf unseren Bühnen verbreiteten Bearbeitung der Mritschha Katika (Puppenwägelchen), Vasantasena, einer Art indischer „Kameliendame"; eine erfolgreiche Buhlerin, die aber in reiner, aufopfernder Liebe zu einem verarmten, edlen Manne — natürlich einem Brahmanen — ihre Läuterung findet. Als Verfasser dieses Stückes gilt König Schudraka.

Es ist kein Zufall, daß mit der Einwirkung des indischen Schauspiels auf unsere Literatur im Anfang dieses Jahrhunderts auch solche Gestalten übermenschlich hingebender und duldender Liebhaberinnen und Gattinnen auf unserem Theater Platz griffen, wie das „Kätchen von Heilbronn", die „Griseldis", „Fidelio". Als Muster des indischen Schauspiels gilt die „Sakuntala" des Dichters Kalidasa, 6. Jahrh. n. Chr. Diese junge Dame, mit der ein Prinz sich auf der Jagd verlobt, begeht das schwärzeste Verbrechen, das man in Indien begehen kann. Im Überschwang ihres Liebesglückes hat sie einen Brahmanen — das Allerheiligste in Person — nicht begrüßt. Da dieser Brahmane

nun besonders heilig ist, so ist sein Fluch, den er natürlich sofort in Bereitschaft hat, besonders wirksam. Sie verliert den Ring, den ihr ihr Prinz als Liebeszeichen gegeben hat, und er damit jede Erinnerung an sie. Erst muß der Ring wiedergefunden und viel Leid und Reue ausgestanden werden, ehe die glückliche Vereinigung erfolgt.

Goethe, der sonst dem indischen religiös politischen Fratzenwesen im Gegensatz zu der modischen Verehrung alles Indischen höchst feindselig gegenüberstand, hat die mannigfaltigen Reize dieser lieblichen Schaupieldichtung in beredten Worten gefeiert. Vom späteren griechischen, hellenistischen Pantomimus abhängig erscheinen die indischen Schattenspiele, deren Zurüstung uns die ethnographischen Museen vorführen. Die Vorwürfe sind wohl schon christlich angeregt. Eine Königstochter ist schwanger und wird von ihrem Vater bedroht. Allein sie stellt sich als von einem Gotte geliebt heraus. Eine andere flüchtet vor einem Tyrannen zu ihrer Familie usw.

China muß uns merkwürdig sein wegen Ausschluß des höheren Theaters. 742 werden Dramen mit eingelegten Liedern aus der Fremde eingeführt, von denen sich die Spieler wie Marionetten abhängig stellen. Im 13. Jahrh. bis 1340 unter den Dynastien King und Yuen erreicht die dramatische Literatur ihre Blütezeit. Eine Probe von ihr gibt das Stück Ma-tschi-yuens, „Leiden im Palast des Kaisers Han".

Die Liebhaberin des Stückes, Schau-keun, willigt in die Neigung des Tataren-Chans, folgt ihm an den Amur, wo sie aber ihr Grab findet. 1404 ist die Oper Pi-pa-ki, Geschichte der Laute, von Kao-tong-kia. Das bekannteste chinesische Stück in Europa war im 18. Jahrhundert Ki-kiun-tsiangs, die „Waise der Familie Tschao". Voltaire hat danach seinen orphelin de la Chine geschrieben. Man überschätzte damals das chinesische Theater um ein Bedeutendes. Der Theateranschlag im Münchener Ethnographischen Museum kann das opernhafte Wesen deutlich sprechend vorführen. Auf stets offener Bühne, vor einer Musikkapelle von lärmenden Instrumenten, treten die Schauspieler auf, in Masken, bis zur Erde wallenden Bärten, auf hohen Schuhen und in kostbaren Gewändern; die Alten dunkel, die Jungen und die Frauen hell gekleidet. Weiß als Trauerfarbe scheint ausgeschlossen. Sie wenden sich fast stets ans Publikum, als ihre Richter und sprechen mit äußerst hohen, grellen, kreischenden Fistelstimmen.

Jede Person wird mit Pauken- und Trompetensignal verkündet, stellt sich vor und ist, wenn höheren Gesellschaftskreisen angehörig, von Dienern begleitet, die dieselbe Farbe tragen wie ihr Herr. Sie treten von links auf und verschwinden nach rechts. An jedem Abend gibt es zwei Arten Stücke; die erste aus der Götter- und Heldensage, die zweite aus dem Familienleben. Nach den ersten Stücken ist eine größere Pause der 5—6 Stunden dauernden Aufführung. Sie wird selten wohl ganz angehört. Die ersten Stücke bringen meist Kampfszenen. Die beiden streitenden Helden treten mit Gefolge auf, schreien, schlagen ihre Lanzen und berauben den Unterliegenden seines Bartes, der an der Lanze befestigt wird. Der Kampf geht auch in Akrobatenkunststücke aus. Das andere Stück bringt etwa die Wiederkehr eines Mannes nach mehrjähriger Seefahrt, eine Art Odyssee. Die Erkennungsszene mit der Frau dauerte $^3/_4$ Stunden. Die blutige Rache an dem ungetreuen buhlerischen Hüter der Frau fand hinter der Bühne statt. Man konnte das Opfer nur brüllen hören. In der Musik ist weder Takt noch Melodie zu unterscheiden. Donner und Blitz und das kläglichste Winseln sind zu vergleichen. Epiloge schließen. Von China abhängig zeigt sich natürlich das in unserer Zeit so ausschließlich in den Vordergrund getretene Japan. Auch die Kawisprache auf der Insel Java zeigt Ausgestaltungen der indischen Anregung.

Das Vermittleramt für die Neuzeit haben die Römer in der Folge für die Kultur und Bildung des gesamten Altertums. Die römische Weltmonarchie, unfähig den Ansturm der barbarischen Völker auszuhalten, fand ein neues Mittel zu ihrer Beherrschung in der kirchlichen Organisation des von ihr jahrhundertelang blutig verfolgten Christentums. An Stelle des ohnmächtig gewordenen römischen Kaisers trat der römische Pontifex maximus als christlicher Oberpriester: der Papst. Die römische Kirche und damit die Sprache der Römer, vertreten während des sogenannten Mittelalters über ein Jahrtausend lang im Westen ausschließlich die geistigen Bestrebungen des Abendlandes.

Im Mittelalter gab es keine Bühnen in unserem Sinne, wie sie das klassische Altertum geschaffen hatte. Die neue geistige Macht, die jetzt in den Weltverkehr trat, verpönte alle bildlichen und sonstigen Schaustellungen als hohle Gaukelei und Verführung zum Götzendienst. Sie pflanzte dieses Vorurteil den aus ihrem Schoße entstandenen Weltmächten ein, dem Islam sowohl, als

im Anfang, wie nach ihren Reformationen immer wieder, den christlichen Kirchen. Auch die eigentliche Vertreterin des Schau- und Bilderdienstes unter ihnen, die römische Kirche, konnte sich lange dieser Richtung nicht entziehen. Die Seufzer und Tränen, die dem bekehrten Weltkinde unter den Kirchenvätern, dem Augustinus, seine Theaterliebhaberei entlockte, teilte die Kirche bald nicht mehr. Sie bannte als Teufelswerk jene Spiele, welche die Griechen ihrem Gotte des Weines zu Ehren gehalten hatten. Sie brachte das selbständige Theater nach und nach in Vergessenheit.

Was das Mittelalter bis zur hereinbrechenden neuen Zeit vom Theater kannte, war in unserem Sinne Liebhaberbühne, die sogenannten Misterien und Moralitäten; wie der Name sagt moralisch, als sittliche Nutzanwendungen der biblischen Erzählungen und Gleichnisse, in denen die Tugenden und Laster selber als Personen auftraten. Diese Spiele wurden bei Kirchenfesten zur Veranschaulichung des jeweiligen, aber immer nur kirchlichen festlichen Anlasses aufgeführt. Die Spieler stellte das Volk selbst, Dichter und Leiter der Aufführungen war die Geistlichkeit. Da wurden denn die Vorgänge der biblischen, zunächst ausschließlich der evangelischen Erzählung (erst seit der Reformation auch stärker aus dem Alten Testament) schlecht und recht in fortlaufende Bühnenbilder und Wechselreden gebracht. Der Kalender war der geistige Eingeber dieser Dichtung. Höchstens die alttestamentarische Prophezeiung brachte später einige Abwechselung, indem z. B. als Prophezeiung auf die Passion auch Abrahams Opfer seines Sohnes, Jephthas Opfer der Tochter zur Aufführung gelangten. Reste von diesen Kirchenspielen, das Krippenspiel mit den Hirten zu Weihnacht, die Aufzüge der heiligen drei Könige mit ihrem Stern, haben sich ja in allen Landen sogar noch bis in unsere Zeit zu erhalten vermocht. Die reiche dramatische Ausbeute der Passion und der Begebenheiten am Grabe des Herrn vermag sogar noch das neugierige Interesse weitester, wenngleich nicht gerade kirchlicher Kreise, an einigen privilegierten Orten, wie in Ober-Ammergau, neu zu erregen.

Ganz eigentümlich ist diesem mittelalterlichen kirchlichen Theater das Auftreten lediglich moralisch bedeutender, an sich unwirklicher Personen, die man Allegorien nennt. Nicht bloß Tugenden und Laster, sondern alle möglichen Dinge und Bezüge

der Welt treten auf diese Weise verkörpert auf: die Eitelkeit, die Verschwendung, die Wollust; die Mäßigkeit, der Fleiß, die Bescheidenheit; ferner die Armut, der Reichtum, das Leben, der Tod; Frau Welt, d. h. die ganze Weltlust und Weltlichkeit, selbst mit ihrem Hofstaat und ihrer lustigen Person, ihrem Hofnarren, als welcher vielfach der Teufel seines Amtes waltet. Zum letzten Mal erweckt wurde diese mittelalterliche theatralische Welt durch die kirchliche Gegenreformation in der Blüte des spanischen Theaters, in Calderons „heiligen Aufführungen" (autos sacramentales). Jeder Deutsche aber kennt die großen und tiefsinnigen Nachklänge, die aus der mittelalterlichen Mysterienbühne in sein berühmtes Nationalschauspiel übergeflossen sind, in Goethes Faust: Der Teufel Mephistopheles als unheimliche, komische Person, der böse Geist bei Gretchen in der Kirche, die Chöre der Engel und Dämonen, die allegorischen Gestalten von Faustens Lebensende: der Mangel, die Schuld, die Not, die Sorge usw.

Als Vorbote der großen Glaubenserneuerung im 16. Jahrhundert, die für uns den Eintritt in die Neuzeit bezeichnet, brachten die zwei vorausgehenden Jahrhunderte, zuerst in Italien, eine Wiedererneuerung der wahren Erkenntnis des Altertums und damit alsbald wieder seine Bühne.

Der Reformator selber war ein Freund des Theaters. **Luther** hob ausdrücklich hervor, daß er „die Künste nicht durch das Evangelium zu Boden schlagen wolle". Er meinte in den Vorreden zu den Büchern Judith und Tobias, „solch Gedicht, wie Judith, Susanna, vom Bel und Drachen möchten von den Juden wol gespilt geworden sein, wie man bei uns die Passion spilt". Judith gebe „eine gute, ernste, dapffere Tragödien", Tobias „eine fein liebliche, gottselige Comödien". Ein Prediger aus seiner Umgebung, Paulus Rebhuhn, hat diese Anregungen zur Tat gemacht. Er hat mit seinem dramatischen Schaffen eine förmliche Schule von Schauspieldichtern unter den Predigern Sachsens und Thüringens begründet, deren Fortwirken über zwei Jahrhunderte durch die schlimmsten Zeiten des 17. Jahrhunderts zu spüren ist.

Die Aufführungen an den Schulen, namentlich den höheren, gelehrten Schulen werden zur Reformationszeit in allen Ländern immer häufiger, immer vielseitiger, immer selbständiger und immer mehr Selbstzweck; d. h. von der Kirche und ihren

festlichen Zwecken frei. Die weltliche Ehrung der weltlichen Macht beginnt auch auf diesem Felde die uneingeschränkte Macht der Priesterherrschaft abzubrechen. In dieser Zeit kommen die Höfe auf in der ausschließlich beherrschenden tonangebenden Stellung, die sie in der Folgezeit einnehmen. Bald merkt der fürstliche Kreis und die sich an ihn schließenden Sitze des Hochadels, welch unschätzbare Hilfstruppen zur Vertreibung höfischer und vornehmer Langeweile diese Spiele in sich bergen.

Die Anfänge der heute angesehenen, feststehenden Hoftheater bilden begünstigte, d. h. mit fürstlichen Schutzbriefen ausgestattete Schauspielerbanden.

Zunächst erwachsen aus den Kirchen- und Schulspielen die großen Bürgerspiele, wie sie zuerst in der Schweiz und am Rhein die großen Stadtgemeinden veranstalteten. In Deutschland, namentlich in der Stadt der „Fastnachtsschwänke" und des berühmten dichtenden Schusters Hans Sachs, in Nürnberg, gibt es damals schon Ansätze zu ständigen Schauspielertruppen. Besonders gelungene und beliebte Aufführungen wurden öfters und zwar nicht bloß an demselben Ort, sondern weit herum von den Mitwirkenden wiederholt. So kam es von selbst wieder zu einem festen Schauspielerstand, der mehr war als die Gaukler und Luftspringer, die im Mittelalter unter diesem Titel herumzogen. Großer Achtung erfreute er sich freilich nicht. Wirkt doch das kirchliche Vorurteil, das sich in Bann und Verweigerung des ehrlichen Begräbnisses Luft machte, wie so manche andere Vorurteile aus jener Zeit selbst noch in unsere Zeit hinüber, die in anderer Hinsicht dem Schauspielerstande vielleicht wiederum zu viel Huldigung und Aufmerksamkeit erweist. Noch Jahrhunderte dauerte es, bis (zuerst in Frankreich im 17. Jahrhundert) Frauen die Bühne betreten durften. Bis dahin stellten unbärtige Knaben und Jünglinge mit heller Stimme die Frauen auf der Bühne dar, jedenfalls nicht zum Schaden der Stücke, wie so manche unvergleichliche Frauenrolle des damaligen Theaters beweist. Die Herkunft des neueren Theaters verleugnet sich auch darin nicht, daß es meist ewige Schüler, verbummelte Studenten oder sonstwie gescheiterte oder zu nichts gelangende gelehrte Existenzen sind, die den Schauspielerstand begründet haben. Welche Geister allerersten Ranges zum Heile des Theaters und seiner Dichtung sich darunter finden konnten, das beweisen gerade die großen Neuschöpfer des tragischen und komischen Theaters, in England

Shakespeare, in Frankreich Molière; heute erste geistige Größen, die ganze Wissenschaften tragen und viele tausend Federn jährlich in Bewegung setzen, damals simple, verachtete und die Verachtung ihres Standes in bitterstem Leide tragende Schauspieler.

Die wiedererwachte Theaterleidenschaft der abendländischen Menschheit erwies sich ganz unverhältnismäßig stark in den beiden am weitesten vorgeschobenen Völkern, bei Engländern und Spaniern. Beide Nationen sind bis auf den heutigen Tag wegen ihrer besonderen Vorliebe für aufregende Wett- und Kampfspiele berufen. Englische Wettrennen und gesellschaftliche Kampfspiele haben gegenwärtig den ganzen Erdball erfüllt. Spanische Stiergefechte (eine blutige Nationaleigentümlichkeit, die sich das Volk von der alles beleckenden Kultur nicht rauben läßt) gehören zum dramatisch Spannendsten und Aufregendsten, was man nur sehen kann. Von der hohen Blüte ihres dichterischen Schauspiels aber ist den beiden Völkern heute wenig geblieben.

Diese für das ganze neuere Theater begründende dramatische Dichtungsblüte setzt ein um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie knüpft sich in England an den Namen Shakespeare, in Spanien an die Lope de Vegas und Calderons. Beide Schauspielliteraturen stellen das selbständige, d. h. von den Alten unabhängige neuere Theater gleichsam von zwei Seiten dar. Sie verkörpern gleichsam die Gegensätze, in die es sich auseinanderlegt. Schon äußerlich wird das gekennzeichnet durch die Geisteswelten, in denen sie erblühen. England ist das kämpfende Vorland der Reformation; Vernichter der spanischen, unüberwindlichen Flotte, Nebenbuhler und Erbe der Spanier in der Besitzergreifung der Neuen Welt, Unterstützer des Aufstandes der reformierten Niederlande gegen die spanische Weltherrschaft. Diese dagegen, von der ihr Besitzer damals in des Wortes wahrer Bedeutung sagen konnte, in ihr gehe die Sonne nicht unter, ist bekannt als die starre Vorkämpferin des ausschließlichen Katholizismus. Die Organisierung des Kampfes gegen die Reformation, die Gegenreformation hat hier ihre Heimat; wo damals eigens zu diesem Zweck der Jesuitenorden begründet ward, jene einzigartige Mischung von weltlichem Machtbestreben und weltentsagender Askese. Wir werden uns nicht wundern, genau dieselben Züge und Bezüge auch im spanischen, bzw. englischen Theater wiederzufinden.

Das englische Theater geht auf in dem (nicht bloß in seiner Heimat, sondern im ganzen Umkreis der neueren Bühne) alles neben sich verdunkelnden Namen William Shakespeares. Kaum weiß man selbst in seiner Heimat noch von der reichen Fülle kräftiger und wirksamer Talente, die ihm auf der Bühne den Boden bereiteten und ihn auch wieder sehr bald von ihr verdrängten. Denn die Tatsache, daß Schauspiele von der Tiefe und Weite des Gesichtskreises der Shakespeareschen vor dem großstädtischen Alltagspublikum einmal die ersten Aufführungen erlebten und sich zugkräftig erwiesen, ist noch weit mehr als im Altertum zeitlich auf eine sehr kurze Spanne Zeit beschränkt. Shakespeares Schauspiele waren nur kurze Zeit, etwa eineinhalb Jahrzehnte auf einer Londoner Bühne heimisch, von deren Einfachheit und Schmucklosigkeit wir uns heute nur schwer eine Vorstellung machen. Die Gunst des jungen Hochadels, dem er die furchtbaren Schicksale seiner Ahnen in der blutigen englischen Geschichte in erschütternd großartigen Bildern vorführte; die Freundschaft eines ausgezeichneten Verkörperers seiner schwierigen Rollen, eines Schauspielers Burbage, der sein Landsmann war und den lebensschiffbrüchigen Jüngling wahrscheinlich zum Theater gezogen hat; derartige Umstände haben diesem Geiste zeitweilig eine Stätte auf dem Theater bereitet.

Shakespeare selbst hat sich nie um den Druck seiner Werke gekümmert. Er zeigt sich unberührt von dem Wind und der Eitelkeit des Literatentums. Dichterische Selbstgeständnisse gestatten tiefe Einblicke in dies reiche Innere. Schauspieler veranstalteten zu seiner frühen Todesfeier später eine Gesamtausgabe seiner Werke. Und so kam er auf die Nachwelt, nachdem seine Zeit ihn kaum gekannt und längst vergessen hatte. Seine Person ist so jetzt schon nach kaum dreihundert Jahren völlig zur Sage geworden, wie im Altertum der Name seines großen Dichtervaters, des Homer. Ein blinder Bettelpoet — denn als solcher soll Homer in Kleinasien gelebt haben — könnte, so meint man, den Glanz und die Größe der Homerischen Heldengesänge nicht ersonnen haben; ein ungelehrter Schauspieler nicht die Tiefe und Weltwahrheit der Shakespeareschen Schauspiele. Darum schlägt man heute einen gelehrten vornehmen Naturforscher, den englischen Staatskanzler Lord Bacon, als Verfasser dieser edelsten Äußerungen des Menschengeistes vor; einen Mann, der ähnlich wie der Franzose Voltaire nach seinen Charakterproben den

Vorzug hat, zu den geistreichsten Schelmen der Weltgeschichte zu gehören.

Wir brauchen uns nicht an die vergebliche Aufgabe zu machen, die Bedeutung der Shakespeareschen Werke, nicht bloß für das neuere Schauspiel, sondern für den Geist der Neuzeit überhaupt in dieser knappen geschichtlichen Übersicht zu erschöpfen. Denn die besonderen Ausführungen über Charakter, Gehalt und Aufgaben des neueren Schauspiels, zu denen wir im nächsten Kapitel übergehen werden, fußen auf Schritt und Tritt auf den Werken Shakespeares. Für die deutsche Literatur und das deutsche Schauspiel bedeuten überdies die Werke des britischen Dichters noch das besondere: daß sich an ihnen ihre Entwicklung zur Höhe und Selbständigkeit vollzogen und ihre klassische Blüte vorbereitet hat. Shakespeare also, dessen Werke, von den ersten deutschen Schriftstellern übersetzt, schon anderthalb Jahrhunderte Gemeingut des deutschen Volkes sind — das stete Studium seiner ersten Geister in allen Berufen (Bismarcks z. B.) — Shakespeare wird neben Lessing, Goethe und Schiller uns die Grundzüge zur richtigen Erfassung unserer Schaubühne überhaupt abgeben.

Von anderer Art ist die Stellung des spanischen Theaters als Grundlage der selbständigen neuen Bühne. Sie ist im Gegensatz zu der allgemeinen geistigen Bedeutung des englischen Schauspiels Shakespeares eine mehr besondere, eigentümliche. Schon die Gebundenheit der spanischen Anschauungswelt unter der geistigen Führung des Priestertums bedingt hier den Gesichtskreis. Das spanische Theater verzichtet von vornherein auf die breite allseitige Erschöpfung der Welt. Es ist auf das Auskunftsmittel verfallen, das seitdem die Bühne aller Völker mit Vergnügen angenommen hat: um sich ein tägliches Publikum zu sichern, das sich nicht mit strengen Gedanken und kühnen Vorstellungen abquälen, sondern sein Vergnügen an einem anlockenden Gegenstand finden will. Dieser Gegenstand bietet ja nun für Mann und Weib natürlich in allen Arten und Schattierungen das große Thema von ihr und von ihm, wie sie sich kriegen und sich nicht vertragen — also Liebe und Liebesstörung bis zum Ehebruch.

Man liebt es heute, aus Gefälligkeit gegen das darauf gegründete dichterische Gewerbe, das Verhältnis der Geschlechter als den Mittel- und Ausgangspunkt aller Poesie hinzustellen.

Namentlich die dichterischen Uranfänge müssen sich gewöhnlich gefällige Bezüge zu zufälligen Unzüchtigkeiten bei den sogenannten „Naturvölkern" gefallen lassen. Demgegenüber haben in allerneuester Zeit gründliche Kenner dieser Völker und ihrer Kunstübung die völlige Abwesenheit dieses Themas in ihren Liedern nachgewiesen. Im Anschlusse daran hat dafür ein Nationalökonom (Karl Bücher) auf die engen Beziehungen hingewiesen, die zwischen dem Wirtschaftsleben und den dichterischen Anfängen — Arbeit und Rhythmus — bestehen.

Das Theater des Altertums kannte das Liebesthema gar nicht, ebensowenig wie unsere wirkliche Welt es in dieser Ausschließlichkeit kennt. Die einzige Antigone des Sophokles, in der eine kleine Verlobung vorkommt, aber wenig für sich selbst zu sagen hat, muß seitdem den Herren Poeten zum klassischen Beispiel und zu Vorworten und Leitversen für ihre Millionen von Liebesstücken dienen. Das englische Theater und vornehmlich der männliche Geist Shakespeares ist noch weit entfernt davon. Da wo er einmal die Liebe in dieser Welt des Streites und Hasses schildert, da erfaßt er sie in ihrer fremden, seltenen Erscheinung als eine fast unheimliche, durchaus nicht anlockende, sondern eher abweisende, starr wie ein Schicksal zwingende oder wie eine Gnade erhebende Macht. Das spanische Theater dagegen und sein Fortsetzer, das französische, haben das Liebesthema zu jenem ewigen Geplänkel zwischen Mann und Weib ausgestaltet, das glauben macht, die Männer hätten nichts anderes zu tun als zu den Füßen der Frauen zu liegen und die Weiber nur auf ihren Prinzen zu warten, der sie nach gehörigen oder vielmehr ungehörigen Geduldsproben entweder heimführt, oder, wie es bald wirksamer von Frankreich aus hieß, sie verführt oder ihrem Ehemann entführt.

Bei den Spaniern unterstützt der ritterliche Sinn und die klingende Macht der südlichen Sprache sehr günstig die natürliche dichterische Wirkung. Man liest daher die Liebesverwicklungen in den Stücken des Lope de Vega immer gern, weil sie eigentlich nur den Rahmen abgeben für eine Unzahl reizender Sinnspiele in einer bezaubernden Sprache. Der hohe Sinn für die persönliche Ehre, der dem Spanier durch die Sitten seines Landes eingepflanzt ist, trägt dazu bei, diesen Schauspielen auch tiefere und wahrere Hintergründe zu geben, die dem wirklichen Leben nicht

so fern sind oder ihm widersprechen, als das unabläßige Liebesspiel. In den Stücken des Calderon, der katholischer Priester von Beruf war, erhebt sich dieser höhere Lebensgehalt gern zu Gebilden von großer Seelenwahrheit und reiner Welterkenntnis. Die tiefsinnige Idee, das Leben als einen Traum vorzustellen, durch den ein unreiner Sinn geläutert, ein wildes verderbliches Streben gebändigt werden soll, hat Calderon zuerst in einem ausgeführten Schauspiel auf der Bühne heimisch gemacht. Auch auf das deutsche Theater haben die Spanier einen bedeutenden Einfluß geübt, doch eben mehr nach den besonderen Seiten seiner reicheren Schattierung mit wärmeren südlichen Tönen der Anschauung und Sprache, als des allgemeinen geistigen Gehalts. Der unserer Gegenwart auch sehr nahestehende, seine Bühnenwirksamkeit jetzt erst ausübende österreichische Dichter Franz Grillparzer hat gern im Widerstreit gegen die oft äußerliche Shakespeare-Verehrung unserer Schauspieldichter, die Spanier als seine einzigen Muster und Lehrer hingestellt.

Dasjenige Theater, durch welches das Liebesspiel, die Galanterie des spanischen aller Welt vermittelt wurde, ist, wie man leicht vermuten wird, das äußerlich (dem Bühnen- und Kassenerfolg nach) einflußreichste der Welt: das französische, oder, was ja dasselbe bedeutet, das Pariser Theater. Seine klassische Blüte im 17. Jahrhundert beginnt gleich mit einem spanischen Stoff, dem berühmten Helden im Kampfe gegen die „ungläubigen" Mauren, dem stolzen Muster der ritterlichen Galanterie des spanischen Granden: mit dem Cid des „großen Corneille". Man vergleicht diesen Dichter wegen seiner hohen Gesinnung, seiner stolzen, tönenden Sprache wohl unserem Schiller. Corneille, sein jüngerer Nachstreber Racine, und endlich noch im 18. Jahrhundert der als Aufklärungsschriftsteller so berühmte Voltaire, dessen Schauspiele jetzt jedoch nichts mehr zu seinem Rufe beitragen, haben das französische Theater auf jener glänzenden Höhe vertreten, auf der es weit über ein Jahrhundert lang als das vollkommenste in Europa und als dem klassischen Altertum ebenbürtig, ja überlegen galt. Die Franzosen schmeichelten sich, im Gegensatz zu der „Unregelmäßigkeit" des englischen und spanischen Theaters (im Aufbau der Handlung und dem bunten Wechsel der Bilder) das antike Schauspiel mit seinen strengen Kunstgesetzen nachgeschaffen zu haben. Kardinal Richelieus Sinn für strengen Aufbau und ein-

heitliche Ordnung seines heimatlichen Reiches fand in den Theatergesetzen des Aristoteles ein treffendes Bild seiner Idee. Er veranlaßte Georges von Scuderi, den Bruder der bekannten Romanschriftstellerin, zu seiner einflußreichen Kritik des Corneilleschen Cid. Er hat damit eine unabsehbare Folge in der Literaturgeschichte angeregt. Eine einflußreiche staatlich anerkannte Körperschaft, die Pariser Akademie, bekräftigte diese Bestrebungen in gelehrter und praktischer Pflege des Theaters. Das besondere Interesse des ganz Europa beherrschenden Hofes Ludwigs XIV. trat hinzu. So hat das französische Theater das Verdienst, die Bühne vollständig wieder hergestellt und als ständige Einrichtung des öffentlichen Wesens befestigt zu haben.

Allein wir sahen ja schon, gerade bei der Erörterung der Höhe des altklassischen, griechischen Theaters, wie wenig es die strenge Größe der echten antiken Tragödie ist, welche die Franzosen an den Alten nachahmen. Das was sie durchbricht, was aufregend, lüstern, packend sich bereits in ihr aufspielt, das gerade hat sie angezogen und dem verdanken sie ihre tatsächlichen Erfolge. Dazu treten aber auch entschieden eigene Fähigkeiten der französischen Theaterdichter. Vor allem ihre verblüffende Kunst im leichten, sicheren, kecken und gerade dadurch so wirksamen Wiedergeben der Erscheinungen des täglichen Lebens, der Gesellschaft; wie ja denn die Franzosen als das geselligste und gesellschaftssüchtigste Volk der Erde gelten. Diese Beobachtungsgabe feiert ihre Triumphe gerade auf dem Gebiete, dem auf der Bühne immer die größten Erfolge sicher sind, auf dem des Lustspiels, im komischen. Dem französischen Theater bleibt der unbestrittene Ruhm, in jener klassischen Blütezeit den größten Lustspieldichter der Neuzeit, Molière, hervorgebracht zu haben. Molière steht dem antiken Lustspiel genau so selbständig und frei gegenüber, wie Shakespeare im Trauerspiel. Bis dahin beherrschte der Hanswurst die komische Bühne der Neuzeit. Nichtige Possen ohne Seele und Leben machten ein Puppentheater im schlechtesten Sinne daraus. Molière stellte wieder Menschen hinein, nicht nach ihrem äußerlichen Stande, sondern nach ihren inneren Charaktereigenschaften unterschieden: den Heuchler, den Emporkömmling, den Adelsüchtigen, den eingebildeten Kranken, den Menschenhasser, die gezierte Modenärrin, die eitel und blaustrümpfig gelehrte Frau. Er machte in dem viel engeren Rah-

men, den die galante Bühne der Neuzeit mit ihren eintönigen Liebeshändeln bietet, aus dem Lustspiel wieder eine politische und soziale Waffe, im Kampfe gegen menschliche Torheit und Bosheit.

Lessing wies in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts den klassischen Franzosen nach, daß sie die Grundbedingungen des antiken Theaters verkannten und leere Förmlichkeiten umgesetzt hätten, während gerade Shakespeare in der Anlage seiner tragischen Charaktere auf antikem Boden steht. Nicht bloß als Theaterkritiker in der berühmten Sammlung seiner Hamburgischen Theaterbesprechungen, sondern durch sein praktisches Beispiel im Lustspiel (Minna von Barnhelm) und Trauerspiel (Emilia Galotti) hat Lessing der deutschen Bühne ihre eigenen Wege und Ziele gewiesen. Goethe und namentlich Schiller haben unmittelbar nach ihm erfüllt, wozu er aufgefordert hat. Sie haben den Deutschen ein klassisches Nationaltheater geschaffen, das gleichsam auf der Höhe der gesamten Theatergeschichte steht und daher wie kein anderes geeignet scheint, in die höhere Bühnenwelt nach all ihren Richtungen einzuführen. Goethe erhob auch Calderons Genie. Ihre Werke werden uns dabei noch so im einzelnen beschäftigen, daß wir es unterlassen dürfen, in dieser geschichtlichen Übersicht auf sie hinzuweisen.

*

Die Gattungen der Bühnendichtung.

Das Trauerspiel (die Tragödie).

Wir haben uns bislang gleichsam von außen eine Kenntnis des höheren Theaters verschafft. Wir haben gezeigt, was die hohen, kunstmäßigen Schauspiele eigentlich in der menschlichen Gesellschaft vorstellen und was sie in der Geschichte der Menschheit bisher vorgestellt haben. Nun treten wir, um im Gleichnis zu bleiben, ins Theater ein. Wir schauen uns darin um. Wir wollen uns in großen Zügen vorstellig machen, was das Theater an geistigen Gütern in sich birgt, so daß es lohnt, sich ernsthaft mit ihm zu beschäftigen; was für ein großes unmittelbares Interesse auch den Arbeiter, den schlichten Bürger, mit dieser scheinbar nur dem Luxus dienenden Einrichtung verbindet.

Zwei Dinge gibt es in der Welt, welche alle Menschen ohne Ausnahme, ohne Unterschied des Standes und Ranges, des Alters oder des Geschlechts gleichermaßen beschäftigen; über welche viele sogar nachzudenken pflegen. Das ist das, was man in der natürlichen Welt das Übel oder das Unglück, in der geistigen aber das Böse oder das Unrecht nennt. Es gibt bekanntlich ein uraltes heiliges Buch, das wie kein zweites die bange Frage des rechtschaffenen, durch Übel gequälten und durch das Böse seiner Mitmenschen — gerade seiner lieben Freunde! — geängstigten Menschen an die vernünftige Weltursache, an die Gottheit, in den Mittelpunkt stellt. Das ist das biblische Buch Hiob. Zu zeigen, daß und wie das Übel und das Böse im Weltplan mit einbegriffen ist, diese Aufgabe stellt sich das heilige Buch.

Hiob ist ein rechtschaffener Mensch, den seine Tüchtigkeit und Gerechtigkeit nicht vor den ärgsten Übeln bewahrt. Er leidet fühlbar durch den Verlust seiner Güter, seiner Kinder, ja schließlich seiner Gesundheit. Aber was ihn mehr quält als dies alles, ist das geistige Leiden, das durch den Mund seiner guten Freunde ihm unablässig zusetzt; daß ihn diese Übel durch seine Schuld treffen, wo er sich doch keiner Schuld bewußt ist. Die guten Freunde, die sehr stolz tun, behaupten diese Schuld. Da sie fromme Stolze sind, nennen sie diese Schuld eine Verfehlung gegen Gott. Aber der Herr, der am Schlusse erscheint, belehrt sie alle, daß lediglich mangelnde Erkenntnis seines Wesens und Wirkens der Grund ihrer Ratlosigkeit sei. Hiobs gute Freunde vertreten die Erkenntnis Gottes, als ob er sie behorchte und sie sich dadurch bei ihm in Gunst setzen wollten. Sie haben diese Erkenntnis gar nicht. Sie sehen nicht um ein Haar besser ein als der arme Hiob, daß es ihm, dem Guten, schlecht gehen müsse. Aber sie tun so, als ob sie es einsehen, um recht groß und stolz vor ihm dazustehen. „Gegen diese geheime Tücke ihres Herzens ist aber gerade Hiobs bis zur Vermessenheit gehende Freimütigkeit, die aber bis ans Ende doch nicht weichen will vom rechten Wege, die wahrhaft lautere menschliche Gesinnung" (Kant). Das bestätigt ihm auch Gott am Schluß, indem er ihm zu Gemüte führt, daß er zwar unweislich, aber doch nicht frevelhaft, wie seine Freunde vor ihm geredet habe. Hiob selbst hält das den Freunden bitter genug vor, wenn er (im 12. Kapitel) fragt: „Wollt ihr Gott verteidigen mit Unrecht? Wollt ihr seine Per-

son ansehn? Wollt ihr Gott vertreten? Er wird euch strafen, wenn ihr Personen ansehet heimlich! Es kommt kein Heuchler vor ihm!"

Warum wir das hier bei diesem Anlaß so ausführlich zur Erörterung bringen? Nun, ganz einfach, weil der Hiob wohl ein ältestes aller erhaltenen Schauspiele ist, älter als die griechischen oder mindestens nicht jünger. Weil er nicht bloß den Kern aller Schauspiele in sich enthält, die je auf die Bretter gelangen, sondern — und das ist für uns höchst merkwürdig — auch in Schauspielform, in steten Wechselreden und einander folgenden Auftritten, wie ein richtiges Schauspiel abgefaßt ist. Es ist nie aufgeführt worden. Aber es bedeutet für uns doch eine Ausnahme von der sonstigen Voreingenommenheit des Bibelvolkes gegen das heidnische Schauspielwesen.

Welch ein Schauspiel! Ein Schauspiel, welches das menschliche Leben in seiner erhabensten Gestalt zum Vorwurf nimmt. Die Kinder Gottes, d. h. die Mächte, die Schicksale der Welt versammeln sich im ersten Auftritt vor Gottes Thron. Und der, welcher den Anlaß zu dem ganzen Lebensschauspiel gibt, ist eben der ungerechte Verhänger des Unglücks. Es ist keine Kunst, fromm und gerecht zu sein, ruft er zu Gott, wenn es einem immer gut geht, wie deinem Knecht Hiob. Übergib ihn mir, d. h. verhänge ohne ersichtlichen Grund die Übel, dann wollen wir einmal sehen!

In der Tat, das Schauspiel, das die Kinder Gottes sich da bereiten und das Gott zuläßt im Vertrauen auf seinen Knecht Hiob, das ist das Schauspiel aller Schauspiele, das nicht ausgespielt werden wird, solange die Welt steht. Und es ist eben mehr als ein Spiel! Es ist der tiefe Ernst des Lebens. Haben doch allzeit die Weisen den edlen Menschen im ungebrochenen Kampfe gegen das Unglück, und was mehr ist, das Unrecht auch wenn er unterliegt! das schönste Schauspiel in dieser Welt, ja ein Schauspiel für Götter genannt.

Eine tiefsinnige Dichtung der neueren Zeit — man wird sie wohl noch lange die tiefsinnigste nennen können —, nicht zufällig auch eine Schauspieldichtung, hat in diesem Sinne an das Buch Hiob und seine Versammlung der Kinder Gottes gleichsam vor der Welt- und Menschenbühne angeknüpft. Es ist eine deutsche Dichtung. Es ist Goethes Faust. Unter den Spielen, die nach Lessing die Schaubühne zu einer Kanzel nicht für eine

abgesonderte Gemeinde, sondern für die ganze Menschheit erheben, steht es obenan.

Wenn in diesem Stücke der „trockene Schleicher", der Gegensatz zu dem modernen Hiob, dem Dr. Faust, sein interessierter, auf die Geschäftskniffe des Geistes ausgehender Schüler, Wagner, beflissen äußert: „Ich hab es oftmals rühmen hören — Ein Komödiant kann einen Pfarrer lehren", so wird ihm zwar darauf die verdiente unwirsche Antwort: „Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist, wie es denn wohl zu Zeiten kommen mag!" Allein, obschon der Schauspieler, der in seiner Rolle bewußt auf den Schein ausgehende, wenn auch in ihr aufgehende Künstler dem Geistlichen nichts lehren soll, die Kunst selbst, das Schauspiel, kann ihm sehr viel lehren. Sie kann ihm gerade das immer wieder lehren oder eindringlich machen, was ihm die geschäftliche Vertretung seines Amtes leicht verdunkelt und verwischt, das was über allen Kirchengemeinschaften steht: die Religion, die Scheu vor dem Geheimnis der uns erzeugenden und wieder vernichtenden Welt, die Scheu vor dem inneren Richter, dem Gewissen. Diese Religion ist wie die Dichtung eine freie Schöpfung des Geistes. Sie ist dem Menschen ins Herz geschrieben. In den alten Zeiten zeigt sich die Dichtung bald fast ganz mit ihr einerlei. Und für alle Zeit ist es das Vorrecht der hohen Dichtung geblieben, ihre geistliche Schwester frei und rein, ohne die Einschränkungen und Befleckungen ihrer uneinigen Vertreter in dieser Welt zu Worte kommen zu lassen. Wir wollen damit nicht sagen, daß nicht auch die Dichter heucheln, zweizüngig reden und alles auf den äußeren Erfolg einrichten können. Aber die hohe Dichtung, die gewöhnlich eben nicht die erfolgreiche ist, darf sich, wie gesagt, jenes Vorrechts rühmen. Ohne äußerliche Zwecke, weder Einnahmen, Ehren, Popularität noch dergleichen anstrebend, darf sie, die freigeborene, keinen weltlichen Interessen dienende, sehr oft jene Hiobsfrage von sich aus an die anderen richten: „Wollt ihr Gott verteidigen mit Unrecht? Wollt ihr Personen ansehen? Wollt ihr Gott vertreten?"

Der wahre Dichter will eben nichts dergleichen. Er will nur zeigen, wie es in der Welt hergeht, d. h. oft, ja meistens ganz anders, als die Schriftgelehrten und Pharisäer, die Freunde Hiobs, es vertreten. Aber er soll es auch vollständig bis ins letzte zeigen, nicht wie die Spektakelmacher, die immer nur die Bilder der Welt von der Oberfläche zeigen, und nicht auch von innen, wo

sich oft alles umkehrt und der nach außen glücklich Scheinende oft der Unseligste ist und umgekehrt. Man nennt die alten Griechen, die dem Dichter sein hohes Vorrecht auf der Schaubühne vor der ganzen Gemeinde, aber im weitesten Sinne eingeräumt haben, vom unchristlich kirchlichen Standpunkt gern „blinde Heiden". Allein jene Erkenntnis, die der Herr in der Bibel dann am Schlusse dem Hiob offenbart, hat ihre Tragödie viel deutlicher eingesehen, als mancher sie so scheltende Eiferer. „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht! — Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen — und können sie brauchen, wies ihnen gefällt!" So spricht Goethe den Sinn der antiken Tragödien aus in einem Schauspiel, das selbst einen der beliebtesten Stoffe des antiken Theaters behandelt: die Sage von der edlen griechischen Königstochter Iphigenie, die dem Kriegsglück ihres Volkes zuliebe geopfert werden soll; aber von der Göttin des Opfers gerettet, in ein fernes Land geführt und dort zur Entsühnung und Beglückung ihrer unheilvollen Familie aufgespart wird. Die unsichtbare Allgegenwart einer überweltlichen, ja selbst über ihren Göttern stehenden Urmacht hielt die Tragödie dem zur Selbstvergötterung neigenden Heidentum in steter drohender Erinnerung. An den Übeln in der Welt ist nach ihr der Übermut der Sterblichen Schuld. Dieser führt die Menschen zur Unbesonnenheit, er läßt sie vergessen, daß etwas über ihnen ist. Da tritt ihnen denn der „Neid", richtig verstanden: die Rache der Götter, die Nemesis, gegenüber. „Er wahr sich vor der Götter Neide! Des Lebens ungemischte Freude ward keinem Irdischen zu Teil," so mahnt bei Schiller der ahnungsvolle Gastfreund jenen allzu glücklichen antiken Herrscher, den Polykrates. Gegenüber der Weltsucht der heidnischen Sinnesart wirkte also die antike Tragödie im reinsten, religiösen Sinne. Der furchtbare, unerweichliche und unausweichliche Vollstrecker jenes Neides der Götter gegen die sich in stolzer Sicherheit wiegenden Sterblichen ist nun aber bei ihnen eine blinde, ungöttliche Macht, das allgewaltige, despotisch schaltende Schicksal.

Man nennt diese Weltauffassung, die auf eine vernünftige Weltursache in Ansehung des Übels und des Bösen in der Welt verzichtet und nur blind waltende Naturnotwendigkeit in allem sieht, vom lateinischen Namen für Schicksal = fatum, die fatalistische, den Fatalismus. Er ist nicht bloß der Grundzug jedes

höher entwickelten Heidentums. Auch die sogenannten geoffenbarten Religionen, d. h. diejenigen, die sich auf das Judentum und seine hl. Urkunden stützen, können sich ihm sehr nähern; so besonders der Islam, die Religion des Mohammed. Ihr Ziel und zugleich die günstige Seite ihrer Einwirkung auf das Gemüt ist die Ergebung; die ungünstige, die wir gleich hinzufügen wollen, die Stumpfheit, das was man die „faule Vernunft" genannt hat, die die Hände in den Schoß legt, da sich ja doch nichts ändern läßt. Das antike Theater war durch die fast übergroße Regsamkeit seines Publikums vor dieser Gefahr gesichert. Es hat wirklich nur jenen schönen Zustand des ergebenen, gefaßten Gemüts zur Wirkung, den sein Philosoph Aristoteles als den Zustand der Beschwichtigung aller Furcht und alles Mitleids, als den der Reinigung bezeichnet.

Ja, häufig genug erhebt sich die antike Tragödie zu der hohen Mahnung, daß in den unabwendbaren Fügungen des Geschicks wohl heilsame Lehren, sittliche Mächte, Rache für altes Unrecht, Sühnung unbewußter Frevel, ja sogar der endliche Triumph der höchsten geistigen Güter, der Wahrheit, Freiheit, des Rechts und der Menschenliebe zu erkennen und zu ehren seien. So triumphiert in dem vorausseheuden, frei handelnden und darum vom Göttervater Zeus schmählich geknebelten Prometheus schließlich Wahrheit und Freiheit selbst über den obersten Gott. Dem hinterlistig von den Griechen ausgesetzten kranken Philoktet wird sein Recht zu teil, wie der von ihnen zum Opfer bestimmten Iphigenie und dem um den letzten Ruheplatz angefeindeten, elend umherschweifenden blinden Ödipus. Unbewußter Frevel findet seine Sühnung in den Tragödien von des Ödipus Vatermord und Blutschande; bewußtes Unrecht in den schrecklichen Untaten des Tantalidengeschlechts, z. B. der Sühnung des Gattenmordes der Klytämnestra durch den eigenen Sohn Orestes, dem sich aber aus der Mutter Blute die Furien des zweifelnden Gewissens erheben. Ja sogar mit der reinen Menschenliebe verbindet sich das kalte, strenge Schicksal, indem es der egoistischen Staatsklugheit des Thebanischen Königs Kreon in der Person der ihrer Schwesterpflicht bis zum Tode getreuen Antigone die Menschlichkeit gegenüberstellt, deren Verletzung schließlich an seinem eigenen Hause gestraft wird. Auf dieser Grundlage hat Goethe jene herrliche Neuschöpfrng der antiken tragischen Heldin, der Iphigenie, vornehmen können, die als eine

Botin der allgemeinen Religion der Menschlichkeit und in diesem schönen Sinn wohl als eine Christin mitten in dem Grauen der heidnischen Schicksalswelt steht. Als bestimmtes Blutopfer der Politik ihres Vaters, des griechischen Heerkönigs Agamemnon, in einem fernen wilden Lande in Tauris (der heutigen Krim) unter Menschenschlächtern lebend, beseitigt gerade sie den blutigen Brauch, dem sie unter den Ihrigen geweiht werden sollte. Sie heilt durch ihren stillen Frieden den Wahnsinn des muttermörderischen Bruders. Sie entsühnt durch ihre reine Klarheit die dunkeln Greuel ihres schicksalsschweren Hauses.

Das Überraschende in der Fügung der Umstände, wodurch das, was wir Geschick nennen, uns zu erschüttern pflegt, wird in der antiken Schicksalstragödie durch das Eintreffen von Weissagungen, Ahnungen, Träumen, Orakeln, d. h. geweihten Schicksalssprüchen, besonders eindringlich gemacht. Gegen alle Versuche, ihnen auszuweichen, Gegenmaßregeln zu ergreifen, bewährt sich die starre Notwendigkeit des Geschicks als überlegen über die Willkür der Menschen. „Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick. — Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden — der muß es selber erbauend vollenden." So spricht der Schillersche Chor in jener großartigen Wiederbelebung des Geistes der antiken Tragödie, in der „Braut von Messina".

Hier hat Schiller mit dem Chor der antiken Tragödie auch ihren Schicksalsglauben in der herbsten Form wieder erneuert. Der Fluch, der auf den Sprößlingen der Fürstin von Messina von seiten des Ahnen lastet, geht in Erfüllung trotz allen Gegenmaßregeln, die auf Weissagungen und Träume hin dagegen ergriffen werden. Beatrice, die einzige Tochter, soll ins Meer geworfen werden, da sie ihrer beiden Brüder Verderben sei. Ein Traum der Mutter verheißt dagegen, sie werde die Brüder in heißer Liebe vereinigen. Beides geht in Erfüllung, da die beiden feindlichen Söhne der Fürstin sich in die unbekannt in einem fernen Kloster aufgesparte Schwester verlieben. Der leidenschaftliche Jüngere tötet eifersüchtig den beglückten Älteren und nach der Aufklärung sich selbst. Während alle Vorgänge auf der Bühne sich glücklich anlassen, sieht der wissende Zuschauer bei der Versöhnung der Brüder, ihrem Bericht von der Wahl ihrer Gemahlin das furchtbare Ende immer deutlicher herankommen. Das Schauspiel hat an allen solchen Schicksalseinwirkungen eine besonders geeignete Handhabe. Die Spannung der Zuschauer rege zu

erhalten, ob es nun wirklich eintrifft; wie ja im gewöhnlichen Leben Wetten, Lottospiel, Verfolg der Zeitungen bei erwarteten Ereignissen, Ausgang von Kriegen, Prozessen u. dgl. von solcher Spannung Zeugnis ablegen. Dazu kommt dann noch das Gefühl der Überraschung in besonders starkem Grade, wenn das, was wir vermuten, Schlag auf Schlag vor unseren Augen eintrifft.

Diese Schicksalseindrücke sind denn auch in irgend welcher Form das hauptsächliche Kunstmittel für die tragische Bühne auch der Neuzeit geblieben. Allein wir werden bald noch im Einzelnen zu erklären haben, weshalb sie auf ihr so leicht in dicken, einfältigen Aberglauben, lächerliche und gewöhnliche Voraussetzungen oder öde, grillenhafte Schwarzseherei übergehen. Die Schicksalstage und -Stunden, der 24. Februar, der 29. Februar u. dgl.; die Schicksalsmesser (und -Gabeln, wie gespottet wurde); die Unheil weissagenden Ahnfrauen und Zigeunerinnen mit zugehörigem Kinderraub sind gegenwärtig nach ungeheuerlicher Blüte stark in Verruf gekommen. Dafür blühten auf unserer Bühne die Schicksals- (Vererbungs)-Krankheiten, Schicksals(-angeborenen)-Laster und — die Schicksalsscheidungen. Auch sie sind wieder in Verruf gekommen.

Der Grund ist hier nun zunächst im allgemeinen der, daß unser Glaube, unsere Weltauffassung eben die heidnische nicht mehr ist. Sie in irgend welcher Form in unsere gewöhnlichen Verhältnisse zu übertragen, das überzeugt auf die Dauer nicht, mag es auch immer wieder für kurze Zeit Eindruck machen und von der Mode begünstigt werden. Es fehlt dem die Wahrheit und Allgemeinheit der Voraussetzung. Die rein geistige Auffassung der Welt, die das Heidentum überwand, hat durch zwei Jahrtausende die denkende Menschheit in ihrer ständigen, nichtmodischen Vertretung zu einer höheren und freieren Erkenntnis des Lebens und des Zusammenhangs der Dinge gebracht. Auch der Islam ist in diesem Sinne nicht mehr echter, heidnischer Fatalismus. Das Heidentum ist als solches, wie gesagt, weltsüchtig. Ihm gilt die Welt und ihre Güter Alles. Uns soll sie zum wenigsten nicht alles gelten. Wir sollen uns selbst, das geistige Wesen in uns, für höher achten, als die Welt und ihre Güter. Daher können und dürfen wir auch ihren Verlust nicht für alles achten. Die Gestaltung unseres Lebens innerhalb der Welt sollen wir darum nicht einer blinden, vernunftlosen Ge-

walt, die alles ist, anvertraut glauben, sondern wir sollen sie in uns selber suchen. Wir sollen uns selbst bestimmen. Wir sollen, „was die Schickung schickt, ertragen", aber nicht darin unser Alles sehen, sondern darin, was wir uns selber sind. Das heißt dann, ausharren wie Hiob.

In diesem Sinne hat denn auch Schiller, genau wie Goethe, in seiner Iphigenie, in der „Braut von Messina", das klassische Altertum berichtigt. Er hat die Strenge und Größe seiner Verhältnisse zu bewahren verstanden, die Hoheit seiner Sprache in Versen erreicht, die uns den höchsten Aufschwung deutscher Rede bedeuten. Aber vor einer kleinlichen Verzerrung seiner Weltanschauung hat er sich — schon durch eine eigene Kunst in der Wahl seines Stoffes auf einem südlichen, halb noch antik-heidnischen, halb kirchlich-christlichen Boden — zu hüten gewußt. Er hat die antik-heidnische Schicksalsidee gleichsam in christlichem Sinne gedeutet: „Nicht an die Güter hänge dein Herz — die das Leben vergänglich zieren, — Wer besitzt, der lerne verlieren. Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz." Darum wählt das Trauerspiel, nach dem Vorgang der Griechen, eben mit solcher Vorliebe das Los der Großen und Mächtigen dieser Welt, um daran zu zeigen, daß das Schicksal vor irdischem Glanz und irdischer Größe nicht zurückbebt, sondern sie im Gegenteil bevorzugt. Denn — „hinter den großen Höhen — folgt auch der tiefe, der dauernde Fall".

Und — „das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten
In der Schnelle des Augenblicks."

Denn wie das Schicksal allgemein ist, so ist auch das Übel, das Unglück untrennbar vom Weltgeschick. Vom Leben selbst ist das, was Unheil bringt, nicht zu trennen. Denn das Übel ist des Lebens Beweger, ja sein eigentlicher Inhalt, das was dem Leben Interesse, Spannung, Abwechselung verleiht, was die Geschichte sowohl des Einzelnen wie der Gesamtheit ausmacht. Was hätte man zu erzählen, wenn nicht, wie man sich ausdrückt, immer wieder „was passierte". Unter dem „was passiert", meint man bekanntlich nicht das Gute, sondern das Schlimme, das Übel. Darum singt der Schillersche Chor in einem Augenblick, wo Alles ausgeglichen und eitel Glück und Wonne scheint:

Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürsten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunden
Und die lange, unendliche Zeit?
Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muß der Mensch für den kommenden Morgen,
Daß er die Schwere des Daseins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaß der Tage
Und mit erfrischendem Windesweben
Kräuselnd bewege das stockende Leben.

In dem gleichen Maße, in dem somit das Übel als äußeres Schicksal seine ausschließliche Herrschaft auf der neueren Bühne einbüßen muß, in demselben Maße wächst die Bedeutung des geistigen Übels, des Unrechts oder im allgemeinen des Bösen im neueren nichtheidnischen Schauspiel. Wir müssen hierbei hervorheben, daß das Christentum, nach seinem ursprünglichen Wesen als Religion der Menschlichkeit und Innerlichkeit das Verdienst hat, den Blick stetig auf die Innenwelt gerichtet und für die Abgründe, die sich da eröffnen, geschärft zu haben. Die vollständige Erneuerung und unendliche Bereicherung, die Wissenschaft und Kunst dadurch erfuhren, teilt besonders auffallend auch die Kunst der Bühnendichtung. Hier tritt uns nun die überragende Bedeutung Shakespeares als des ersten Meisters, als Schöpfers und Ausgestalters des modernen Schauspiels, ganz greifbar entgegen.

Shakespeare hat gerade in seiner Eigenschaft als Bühnendichter die ohnmächtig dem klassischen Altertum nachstrebende moderne Dichtung wie mit einer Fackel dahin gewiesen, wohin ihre eigentümliche Weltansicht sie verweist: in die Abgründe des menschlichen Inneren. Er hat wie noch keiner vor ihm und wenige in den seltensten Fällen nach ihm es verstanden, den Menschen in seinem tiefsten Inneren zu belauschen. Er geht bis an die äußersten Grenzen, innerhalb deren der Mensch überhaupt von sich wissen kann. So konnte er an die Stelle des Eingreifens der Schicksalsmächte im antiken Schauspiel die seelischen Mächte setzen, wie sie das menschliche Leben und seine Verwicklungen bestimmen.

Man kann kein eindringlicheres Beispiel für diese Vorzüge der modernen Trauerspielbühne vorführen, als gleich ihr erstes und zweifellos größtes derartiges Belegstück, Shakespeares be-

rühmten König Richard III.; erstaunlicherweise eines seiner frühesten Stücke. Es behandelt jene entsetzliche Gestalt aus der englischen Geschichte, die gegen den Schluß der hundertjährigen blutigen Bürgerkriege im 15. Jahrhundert einem Engel des Abgrundes gleich ihren nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt bezeichnet. Man hat richtig bemerkt, dies Stück bedeute für Shakespeare selbst die Handhabe zur Meisterschaft. Er selbst habe erst diese Abgründe der Menschheit durchmessen müssen, um sich zu ihren Höhen aufzuschwingen.

Richard ist das durch die ersten Schauspieler der neueren Zeiten zu einer der bekanntesten Figuren gewordene Urbild der Bühnenbösewichter und Charakterstudien auf dem Theater. Richard steht unablässig in seinen grausigen Selbstgesprächen sich selber gegenüber. Er ist — wie er gleich im Anfang bekennt — „gewillt ein Bösewicht zu werden". Er ist kein plumper Verbrecher, kein gewissenloser Bösewicht, das was man heute feiner einen „moralisch Irrsinnigen" nennt. Im Gegenteil unablässig beobachtet, studiert, zerlegt er sein Selbst, sein Gewissen. Und er findet nur einen Grundzug darin, — dem er sich völlig hingibt und dem er mit der äußersten Entschlossenheit bis zum Ende treu bleibt: den Zug zur Auflehnung gegen alles, was Menschennatur im menschlichen Sinne heißt, gegen alles, was man menschlich nennt, gegen alles Erbarmen, gegen alle Liebe und damit freilich auch gegen alle Schwäche und Weichheit dieser Menschlichkeit. Er fühlt sich von der Natur in seinem mißbildeten Körper verkürzt, benachteiligt, verachtet. Nun gut, da er von ihr nicht geliebt wird, so liebt er sie denn auch nicht wieder. Aber dafür will er sie wenigstens beherrschen und zwar schonungslos, blutig bis zur Vernichtung beherrschen, er will der Tyrann der Schöpfung werden. In der Werbung um sein Weib, die schöne Königin Anna, deren erster Gemahl ihm zum Opfer fiel, an der Bahre ihres gleichfalls von ihm hingemordeten Vaters, in der Art, wie er trotz alledem dies Weib zu fesseln vermag, kommt diese dämonische Herrschkraft unvergleichlich wahr zum Ausdruck. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?" höhnt der blutige Unhold, „ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?"

Wir sehen, wie das Böse in ihm ans Werk geht. Der Bürgerkrieg scheint beendet, Richards Haus, die Familie der Yorks, hat obgesiegt, sein Bruder Edward sitzt auf dem Throne und hat „den grimmen Krieg gelehrt, in den Boudoirs der Damen

behend zu hüpfen nach üppigem Gefallen einer Laute". Jetzt weiß er, Richard, der jüngere — und warum der jüngere Bruder? fragt er — jetzt „weiß er keine Lust, die Zeit sich zu vertreiben", als sein eigentümliches Regiment anzutreten, die kaum beruhigten Gemüter ganz bewußt und willkürlich in Todfeindschaft zu versetzen, falsche Gerüchte auszusprengen, den Mord in allen Formen gegen seine nächsten Verwandten zu dingen, bis ihm über Bergen von Bruder- und Freundesleichen die Herrschaft zufällt. Er betrachtet das wie seine Sendung in dieser Welt, das Böse in ihr zu wirken. Und in der Tat, ihm selber verborgen, aber über dem Ganzen der Handlung schwebend hat der Dichter die Empfindung rege zu erhalten gewußt, daß dieser Rachengel, diese Zuchtrute jenes ganzen entsetzlichen Geschlechts dies auch als seine Sendung betrachten dürfe. In diesem imponierenden Selbstbewußtsein, das in den Tiefen seiner Seele sich selbst belauscht und sich Dinge eingesteht, vor denen selbst der abgefeimteste Bösewicht scheu vorüberschleichen würde, darin liegt seine eigentümliche Größe, seine Riesennatur.

Shakespeares Richard III. hat für die deutsche Bühne noch darum ganz besondere Wichtigkeit, weil er Schillers tragische Dichtung zuerst und nachhaltig angeregt hat. Noch als Student auf der soldatisch strengen Karlsschule seines Landesfürsten hat Schiller danach sein wildes Erstlingswerk „Die Räuber" entworfen, in der ausgesprochenen Absicht, in der Darstellung des Bösen innerhalb der menschlichen Gesellschaft mit Shakespeare zu wetteifern. Hier macht sich ein dem Richard sprechend nachgebildeter, aber doch in seiner Weise wieder grundschlechter, viel kläglicherer Bösewicht, „die Canaille" Franz, in der niedrigsten Weise zum Herrn in seinem gräflichen Hause. Sein edles Opfer ist sein älterer Bruder Karl, der durch seine Ränke aus dem Hause getrieben und so zum Anführer einer Räuberbande wird. Auch hier scheint die Grundidee deutlich durch, daß alle Verwirrungen und Auswüchse im Geschicke des Einzelnen und der Gesellschaft schließlich auf menschliche Bosheit zurückgehen. Goethe drückt diese Erkenntnis so aus: „Was die Menschen Schicksal nennen, das sind im Grunde ihre bösen Streiche," nämlich die sie einander spielen.

Im Gegensatz dazu hat Calderon im „Principe constante" einen Prinzen dargestellt, der die Güte in Person ist; aber von seiner Macht als verkörperter christlicher im Feindesland nicht

abläßt. Obschon sein König, um ihn frei zu erhalten, vor seinem Tode in die Abtretung Ceutas willigt, zerreißt Fernando den Friedensschein und setzt sich der härtesten Sklaverei aus, in der er schließlich umkommt. Dann mit einem Male gelingt die Operation der Portugiesen unter seiner, des Gestorbenen, Führung. Goethe hat sich viel Mühe mit diesem Stücke gegeben, es „beim Publikum einzuschwärzen“, und er hat es für den köstlichsten Beleg ewiger Poesie erklärt. In der Zeit der Romantik hat es nämlich die Würde der spanischen Poesie zu tragen gehabt, und in Deutschland den Glanz des Namens Calderons verkörpert.

Allein nicht bloß in äußeren Erscheinungen des schlechthin Bösen, sondern in allen möglichen Formen hat Shakespeare die Grundanschauung erschöpft und durchgeführt, daß das Menschengeschick nicht durch das blinde Walten äußerer Umstände, sondern durch die inneren Antriebe in ihrem Durcheinander und Zusammenwirken bestimmt wird. Zu diesem Zweck scheint Shakespeare, wie das Leben, dessen erklärendes Abbild er gibt, die äußeren Anstöße, die sogenannten Anlässe zu tragischem Schicksal nicht zufällig, nicht geringfügig genug wählen zu können. Schlechte Dichter hängen umgekehrt nichtige, gleichgültige Schicksale an ungeheuerliche, Aufsehen machende „neue“, d. h. modisch interessante Umstände. Ein entwendetes Schnupftuch bringt den edlen Mohrenfeldherrn von Venedig, Othello, zum tötlichen Wüten gegen die Unschuld und Hingebung in Person an seiner Seite, die ihm trotz des Rassenhasses der Ihrigen als Gattin gefolgte Desdemona. Alte, wahrsagende Vetteln bringen mit blödem Zauberspruch den wackeren, schottischen Großen Macbeth dazu, sich über die im Schlaf gemordete Majestät des rechtmäßigen Königs mit despotischer Wut die prophezeite Königskrone zu ertrotzen. Eine selbstgefällige Alterslaune bringt den gutmütigen König Lear nach seiner unvernünftigen und gegen sein bestes Kind ungerechten Abdankung in die Abhängigkeit von seinen undankbaren Töchtern. Das treibt ihn in Wahnsinn und Elend. Das berühmte Liebespaar mitten im Hasse ihrer Familien, Romeo und Julia, scheint förmlich erfinderisch darin, sich durch geringfügige Umstände von seiner Vereinigung ab- und dem Tode in die Arme treiben zu lassen.

So könnte man alle Stücke Shakespeares als Belege anführen. Allein überall und eben besonders auffallend an den angeführten,

weltberühmten Beispielen leuchtet um so schärfer und treuer die sonst im gewöhnlichen Leben tief verschleierte, zerstreute und durch die gesellschaftliche Lüge verfälschte innere Welt der seelischen Regungen, geheimen Antriebe und tiefsten Begründungen der Entschlüsse und Taten hervor. Nicht der Eifersucht wegen des angeblich verschenkten Schnupftuches, sondern dem allgemeinen Mißtrauen gegen den Rassenhaß seiner Umgebung, am schärfsten vertreten gerade durch den Schurken Jago, dem er vertraut, fällt der hochherzige Mohr von Venedig mit dem liebsten, was er in der Welt hat, zum Opfer. Nicht die prophezeienden alten Vetteln, sondern der geheime, fieberhafte Ehrgeiz in seiner Brust, augenscheinlich gemacht in dem Weibe, das er sich gewählt hat, und das ihm wie sein böser Engel zur Seite steht, der macht Macbeth zum schändlichen Königsmeuchelmörder und Tyrann. An Lear rächt sich im schwachen, grillenhaften Alter die Zügellosigkeit und Eitelkeit einer kernigen, aber durch das Leben nicht erzogenen Natur. Auf Romeo und Julia schließlich werden wir noch zurückkommen müssen, wenn wir das Menschengeschick in seine minder hohen und auffallenden Kreise zu verfolgen haben werden, wo uns dann im neueren bürgerlichen Schauspiel die Liebe als sein bevorzugtes Bewegungs- und Erregungsmittel entgegentreten wird. In unserem gegenwärtigen Gedankenkreise wollen wir mit demjenigen Shakespeareschen Tragödienhelden schließen, der seine tragische Weisheit und damit die der neueren Bühne überhaupt wie in einem Auszuge in sich birgt, mit dem aus diesem Grunde mit Recht so viel erörterten Hamlet.

In dem tiefsinnigen Dänenprinzen hat Shakespeare eine uns bekannte bedeutsame Figur der antiken tragischen Bühne in seiner ganz selbständigen Weise wieder aufgegriffen: nämlich den vom Schicksal gezwungenen und dann von seinen Furien verfolgten Muttermörder Orestes. Allein welche gänzlich veränderte Gestalt nimmt er unter Shakespeares Händen auf der neueren Bühne an? In Hamlet lebt die zur Gewißheit sich steigernde Vermutung, sein Oheim, der jetzige König, habe im geheimen Einverständnis mit seiner jetzigen Frau, Hamlets Mutter, seinen edlen Vater und ihren Gemahl, den vorigen König, aus dem Wege geräumt. Allein trotzdem ihn dies Geschick aus allen Geleisen seines Lebens reißt und dem Wahnsinn, den er am Hofe des Verbrechers vorschützt, fast wirklich in die

Arme treibt, er bringt es gleichwohl nicht fertig, die ihm vom Schicksal gleichsam aufgezwungene Rachetat auszuführen. Er denkt und denkt und denkt. Er denkt unablässig über die Welt und sein Schicksal nach. Er schickt die in ihn verliebte Ophelia ins Kloster, „um keine Verbrecher zur Welt zu bringen". Er zeiht sich der feigen Schwäche und gilt als ihr krankhaftes Beispiel. Allein dem Schicksal gegenüber gerade bleibt er Herr. Er muß uns im Gegenteil als die schärfste Probe der modernen Unabhängigkeit vom Schicksalsglauben und insofern als der am meisten charakteristische, stärkste Gegensatz der neuen, tragischen Bühne gegen die antike gelten. Hamlet fällt schließlich auch als tragisches Opfer der Bosheit, der fortgesetzten Falschheit des seine geheimen Gedanken erratenden Oheims. Durch eine wundersame Fügung, wie sie dieser geistigen Fassung des Menschengeschicks angemessen ist, fällt auch seine schuldige Mutter mit ihm, gerade bei dem Versuche, ihm beizustehen. Die vielen Hiobsfragen, die Hamlet an die Rätsel des Lebens stellt und die in der furchtbaren Erörterung angesichts des Elends und des Unrechts der Welt „Sein oder Nichtsein?" gipfeln, sie werden durch seinen Tod nicht beantwortet. Doch in seinem Freunde Horatio weint ihm der beste Teil der Menschheit nach: „Hier bricht ein edles Herz und Engelsscharen singen dich zu Ruh!"

Auf eine, für unsere Zeit im Ganzen ziemlich unverständliche Art hat Calderon einen gleichen Gegenstand behandelt. Er spielt in der Zeit des Urchristentums und der Dr. Faust der Urgemeinden, Cyprianus von Antiochia, ist sein Held. Er heißt der wundertätige Magus („el magico prodigioso"). Dieser geistvolle Mann wird durch einen Dämon, dem leider sehr viel Boden in dem Stücke eingeräumt ist, von seinem Nachdenken über Gott abgebracht und in die schöne Christin Justina entzündet. Sie ist die Tochter einer Märtyrerin. An ihrer Seite stehen, in der Faust das Schwert, zwei wutentbrannte Feinde, wie in ihrer Welt. Cyprianus will für sie werben, wird aber selber Justinas Opfer. Der Dämon äfft ihn durch einen Leichnam in ihrer Gestalt. Schließlich aber entrinnt er seinem Einfluß und ist mit ihr entschlossen zu sterben, denn auch sie ist in die Gewalt eines Christenverurteilers geraten. Der Dämon selber eröffnet dem Theater ihre Ehrenrettung bzw. Entsündigung.

Den großen, auffallenden Beispielen tragischen Geschickes im

Zusammenhang der Weltereignisse nachzugehen und sie auf diese Weise wenngleich nicht zu rechtfertigen, so doch richtend zu verstehen, darüber wie über die eigentümliche Gattung der neueren, tragischen Bühne, das geschichtliche Trauerspiel im Besonderen, soll im nächsten Abschnitt gehandelt werden.

*

Das geschichtliche Trauerspiel; ein Vorrecht der Neuzeit vor dem antiken Theater.

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht! Mit dieser großen Einsicht half sich Schiller in Stunden dumpfen Verzichts über jene Zweifel an der Weltgerechtigkeit hinweg, die uns das neuere Trauerspiel im Hamlet so erschütternd vorführt. Daß in der Lebensgeschichte des Einzelnen wie der Gesamtheit, der Völker, ja schließlich der Menschheit Schuld und Sühne, Verdienst und Lohn in der Zeit aufeinanderfolge, daß schließlich im großen ganzen der Ereignisse die Unbilden des Schicksals doch ausgeglichen werden, daß Unheil zum Segen und Glück zum Fluch werde, daß das Böse sein eigener größter Feind sei und wie Goethe es ausdrückt, „nur ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft" — alles das sind Erkenntnisse, zu denen das neuere Schauspiel vermöge des in ihm liegenden geistigen Grundzuges zur Erhebung über die Welt notwendig gedrängt wird. Ein Dichter, der auch sonst durch sein Naturell aus der Welt des Altertums herausfällt, drückt das in einem Verse aus, den die Münchener Akademie sich zum Wahlspruch erkoren hat:

„Felix qui poterit rerum cognoscere causas
Ille metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus."

Glücklich, dem es gelingt, der Dinge Gründe zu kennen,
Der bringt jegliche Furcht, ja das unerbittliche Schicksal
Selbst in seine Gewalt.

Zu der eindringlichen Vorführung dieser Erkenntnis bietet sich die tatsächlich überlieferte Geschichte der großen auffallenden und umgestaltenden Begebenheiten der Weltbühne, die vornehmlich sogenannte „Weltgeschichte" von selbst dar.

Das neuere Schauspiel schöpft damit aus einer Quelle, die das altklassische noch gar nicht kannte. Das geschichtliche Schauspiel ist eine Kunstgattung, die die Alten nicht besaßen und nicht besitzen konnten. Eine Ausnahme, einzig in ihrer Art, wie das Festspiel, das Äschylos zu dem unerhörten Siege über die Persische Großmacht schrieb, ändert an dieser Tatsache nichts, bestätigt sie eher. Denn ein Zeitbild gilt uns nicht als geschichtliches Schauspiel. Festspiele zur Feier von Zeitereignissen halten sich in unseren Zeitläuften am besten fern von der Vorführung der wirklichen Ereignisse und handelnden Personen. Es wirkt spektakelhaft und erinnert an das Wachsfigurenkabinett, wenn in unseren nüchternen Zeiten die lebenden Helden der Ereignisse, Fürsten, Minister, Heerführer, womöglich vor ihnen selber im Zuschauerraum, auf die Bühne getreten wären. Das Festspiel ersetzt daher heute die wirkliche weltgeschichtliche Begebenheit durch umschreibende Andeutung, indem es sinnbildliche Gestalten, den Genius Deutschlands, Krieg, Frieden, Parteiung u. dgl., höchstens allgemeine Gestalten aus dem Volke, den Krieger, den Landmann usw. die Weltbegebenheiten erörtern läßt. Gar aufregende, die Welt in Spannung versetzende oder erschütternde Ereignisse, Sensationssachen, unmittelbar indem sie abrollen, auf die Bretter zu bringen, wie es geschehen ist, gilt uns oder sollte uns unter allen Umständen und in allen Formen als fauler Zauber und Marktschreierei gelten.

Der Stoff der geschichtlichen Schauspiele muß völlig hinter uns liegen. Er darf uns persönlich nichts mehr angehen. Die handelnden Personen müssen aus dem Leben, ja mehr, aus jeder Einwirkung auf unser persönliches zeitliches Interesse ausgeschieden sein. Die Alten, denen Geschichte immer die *Geschichtschreibung ihrer Zeit* bedeutete, haben sicher aus diesem *künstlerischen* Grunde schon das geschichtliche Schauspiel verschmäht. Dagegen haben sie geschichtliche Ereignisse — immer ihrer Zeit — in *erzählenden* Gedichten wohl behandelt, zumal die Römer so z. B. die Kriege mit der rivalisierenden Großmacht, mit Karthago und die großen Parteikriege, die der Gründung des Kaisertums vorausgingen. Aber auf der Bühne wählten sie nur solche Stoffe, die gleichsam *vor* aller Geschichte liegen: die Ereignisse und Gestalten der dunkeln, mit ihrem Götterkultus verwobenen Sage.

Es scheint, als ob die Alten damit auch eine rein menschliche

Rücksicht im Sinne der Erörterungen des letzten Abschnitts verbanden. Sie verlegten das furchtbare strenge Walten ihres unerbittlichen Schicksals wenigstens außerhalb der für die Zuschauer in Frage kommenden Zeit; in die graue Vorzeit, da noch Götter auf Erden wandelten und in das Leben und Treiben der Sterblichen sichtbar eingriffen. Damals durften wohl so ungeheure Dinge geschehen. Aber der Zuschauer durfte sich am Schlusse aufatmend sagen, daß ihm das nur eine Lehre sei; daß die Menschheit nunmehr so Gräßliches nicht mehr zu befahren habe.

Aber die Alten konnten auch, wie wir hinzufügten, noch nicht gut ein geschichtliches Schauspiel haben. Das klassische Altertum steht am Anfange der Weltgeschichte. Es hat die Menschheit überhaupt erst gelehrt, die Weltbegebenheiten geschichtlich treu, wie sie verlaufen sind und nicht bloß poetisch wie etwa die Bibel, als Sage und Legende aufzufassen und zu überliefern. Daher hat man mit Recht gesagt, mit der ersten Seite des griechischen Geschichtschreibers Thukydides über den großen, griechischen Bürgerkrieg seiner Zeit beginne die Weltgeschichte. Das klassische Altertum hatte also in diesem Sinne noch nicht viel Geschichte. Es vertritt in diesem Sinne die Jugend der geschichtlichen Menschheit. Die Jugend hat auch noch nicht viel Erinnerungen. Sie hat noch keine Tiefe des Gedächtnisses. Und so fehlt auch dem klassischen Altertum noch die geschichtliche Tiefe, die wir als soviel spätere Geschlechter besitzen.

Wie aber die Jugend die Kürze ihres Erinnerungsfeldes mit ihrer Einbildungskraft durch ein Reich des Wunders und der unbeschränkten Möglichkeit auszudehnen liebt und sich an Märchen und Abenteuergeschichten ergötzt, ebenso ersetzt das klassische Altertum, was ihm an Tiefe des geschichtlichen Rückblicks abgeht, durch die Fülle seiner Ursagen, Mythen genannt, durch mythische Geschichte. In dieser fand es jene zeitliche Tiefe, jene Entfernung von der Gegenwart, welche das hohe Schauspiel sich zur Bedingung macht, um künstlerisch zu wirken. Die antike Tragödie lebt und webt ausschließlich in den Wundern und übermenschlichen Erscheinungen, den Göttern, Helden und Abenteuern der Mythenwelt.

Wir sind nicht mehr so ausschließlich auf die mythischen Stoffe, auf die Ursage in unseren Tragödien angewiesen. Uns eröffnet sich auch hier der ungeheure Ausblick auf die Geschichte von

Jahrtausenden: ganzer Völkerreihen, welche das seitdem fest begründete und fortgepflanzte geschichtliche Wissen überliefert. Ja, es läßt sich sogar bemerken, daß zunächst dadurch der Sinn für die mythischen Stoffe auf dem Theater der Neuzeit beeinträchtigt worden ist. Genau wie den Mann die Märchen und Indianergeschichten seiner Knabenzeit nicht mehr interessieren, sondern das, was sich wirklich in der Welt begeben hat und begibt.

So sehen wir denn auf den beiden ersten selbständigen Bühnen der Neuzeit, der englischen und der spanischen, das geschichtliche Schauspiel alsbald mächtig einsetzen. In Shakespeares großartiger vollständiger Vorführung der erschütternden Ereignisse der englischen Geschichte in zehn Stücken, den berühmten „Königsdramen", sehen wir es seine ersten Muster aufstellen. Schiller bewunderte „die hohe Nemesis" (also in unserem Sinne die Vergeltung, die Ausgleichung von Schuld und Sühne), die durch diese Stücke schreitet. In Spanien ist es wesentlich Lope de Vega, der die historische Tragödie gepflegt hat. Ja selbst eben jene antik-klassischen Sagenstoffe machen auf dem Theater der Franzosen, das sie in einer eitlen Sucht die Bühne der alten Griechen zu ersetzen wieder aufnahm, ganz den Eindruck von Vorführungen aus der nationalen französischen Geschichte. Die antiken Helden und Heldinnen sind durchweg zu französischen Großen des Hofes und der adligen Gesellschaft geworden und werden auch demgemäß im französischen Kostüm in Puderperücken, mit Stoßdegen, Reifröcken usw. dargestellt. So hat das geschichtliche Schauspiel jahrhundertelang die neuere Bühne beherrscht. „Haupt- und Staatsaktionen", d. h. Vorführungen wichtiger und merkwürdiger Begebenheiten der Weltgeschichte mit Kaisern, Königen, Sultanen, geraubten Prinzessinnen, Rittern, Reisigen, Spektakel, Mord und Totschlag waren in Deutschland in der langen Zeit der völligen Verwahrlosung seiner Bühne die hauptsächliche Lockspeise für das Publikum. Das Sagenhafte in den Stoffen tritt ganz zurück.

Auch Shakespeare hält, wo er ganz sagenhafte Stoffe und reine Zauber- und Feenabenteuer behandelt, immer beim Zuschauer das Bewußtsein aufrecht, daß wirklich geschichtliche Begebenheiten mit tatsächlichen Personen der Vergangenheit, Fürsten europäischer Staaten, die Wunderwelt einschließen. So im Sommernachtstraum, wo der ganze Elfenspuk der Märchenwelt

mit Oberon und Titania, den Elfenfürsten an der Spitze, sich in die tatsächlichen gesellschaftlichen Kreise eines Herzogshofes im Süden verschlingt. So im „Sturm", wo der vertriebene Fürst eines italienischen Staates, Prospero, als ein der Magie, der geheimen Wissenschaften kundiger Gelehrter, sich auf einer einsamen Insel im Ozean einen Hofstaat dienstbarer Geister schafft. Die Thronräuber, sein Bruder mit den verräterischen Ministern und Hofleuten, kommen durch einen Sturm in seine Gewalt. Nun vermischt sich wieder durch das ganze Stück die wirkliche Welt der Staatsbegebenheiten mit den Wundern der Feenwelt. Shakespeare versteht es, durch seine einzigartige Vereinigung dichterischer Kunst mit fast wissenschaftlich nüchterner Seelenkunde stets die Möglichkeit offen zu erhalten, daß diese Wunderwelt nur ein Spiel der erregten Einbildungskraft der wirklichen handelnden Personen sei. So sind auch die höchst eindringlichen, schreckhaften Geistererscheinungen, die seine tragischen Helden sei es als endliche Rächer, wie Richard III. und Macbeth, sei es als Mahner und Warner, wie seinen unglücklichen Hamlet heimsuchen, stets als Ausgeburten des Gewissens oder der Bedrängnis, als Sinnestäuschungen der erregten Einbildung zu denken. Die wirkliche geschichtliche Welt des Stückes, in der die handelnden Personen als wirkliche, uns völlig wesensgleiche Menschen wurzeln, wird dadurch nicht berührt.

So ist es aber eben in der mythischen Welt, die der alten Dichtung der Völker und eben auch noch vollständig der antiken Tragödie zugrunde liegt, nicht. Diese Welt ist, wie schon ihre innige Verknüpfung mit dem alten Götterglauben, mit der Religion lehrt, eine überirdische, übernatürliche, übermenschliche Welt, keine geschichtliche. Sie liegt vor aller Geschichte, als noch die Götter auf Erden wandelten oder, wie das Volk es jetzt ausdrückt, als noch Wunder geschahen. Diese Wunder will die alte Dichtung, die alte Tragödie nicht etwa erklären und wahrscheinlich machen. Sondern im Gegenteil! Sie fußt auf ihnen, sie ist stolz darauf, sie schöpft aus ihnen ihre Existenzberechtigung als ein heiliges Werk.

Erst nach und nach, auf gelehrtem Wege, durch Vermittlung der verschiedenen Zweige der Altertumsforschung ist der Menschheit wieder das Verständnis für die Ursagenwelt aufgegangen. Seitdem haben denn auch, zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts und im neunzehnten Jahrhundert ansteigend, ihre Stoffe, die alten

Mythen der Völker, nach ihrem wahren Wesen und Gehalt, wieder breiten Raum auf den Bühnen gewonnen. Ja, man muß heute sagen, daß sie da endlich ihren Rivalen, das geschichtliche Schauspiel, lahmgelegt, wenn auch nicht gerade verdrängt haben. Dieser mythischen Stoffe hat sich nämlich mit dem größten Erfolge diejenige Kunst auf der Schaubühne bemächtigt, die in der Neuzeit einen ganz neuen Zweig auf ihr begründet hat, die Musik.

Die Musik hat eine ganz besondere Fähigkeit, durch lebhafte Entfesselung unserer Empfindungen und sanftes Einwiegen unserer nüchternen Verstandestätigkeit das Wunderbare auf der Bühne glaubhaft, ja greifbar zu machen. Wenn auf der Bühne z. B. jemand einschläft und Traumgestalten vor ihm aufsteigen, so würde uns das, so bar und bloß vorgeführt, einen unwahren, ja lächerlichen Eindruck machen. Sobald aber Musik die Szene begleitet, kommt es uns ganz natürlich vor. Vermöge dieser alles in den Reiz des Geheimnisses und den Duft des Wunderbaren hüllenden Kunst ist es dem neuen theatralischen Kunstzweig, der Oper, gelungen, dem redenden Schauspiel auf der Bühne sehr viel Boden abzugewinnen. In der Oper ist aber die Musik als selbständige Kunst so völlige Hauptsache, daß dagegen die dramatische, die Kunst der Schauspieldichtung, in den Hintergrund tritt. Das wird schon durch die nicht aufzuhebende Tatsache beleuchtet, daß man für gewöhnlich beim bloßen Anhören einer Oper (ohne im Textbuch im Dunkeln nachzulesen) die Worte gar nicht versteht — und meist auch gar nicht verstehen will. Denn man ist der Töne wegen ins Theater gegangen.

Das war im klassischen Altertum auch noch nicht so. Damals war die Musik noch in ihren Anfängen. Denn diese Kunst ist am spätesten unter den Künsten, wesentlich erst in der Neuzeit, ausgebildet worden. Im Altertum hatte die Musik noch nicht die die Worte verdeckende und verwirrende Vielstimmigkeit (Polyphonie). Sie war ferner zart und einfach und schmiegte sich ganz dem Worte ohne jede selbständige Begleitung an. Man konnte somit dem einzelnen Sänger und dem ganzen Chor in jedem Worte folgen. Die Musik war also im antiken Schauspiel nur gelegentliches Erhöhungs- und Unterstützungsmittel der Rede. In unserer Oper aber ist sie selbständige Kunst, die aus den Grenzen des Theaters und somit uns aus unserem Thema herausführt. Erwähnen mußten wir die Oper hier nur gerade

wegen der Wirksamkeit, welche die Bilder und Gestalten in den Wundern der Ursagenwelt in ihr ausüben, und wegen der Konkurrenz, die sie in dieser Hinsicht auf seinem eigenen Gebiete, dem eigentlichen, dem redenden Schauspiel macht.

Dieses besitzt auch bei uns in Deutschland seinen klassischen, vornehmsten Vertreter in dem geschilderten, echten Ausdruck der modernen Tragödie, im geschichtlichen Trauerspiel. Hier besitzen wir neben den Perlen, die Goethes Jugenddichtung der heimatlichen Bühne geschenkt hat, die stolze Reihe dramatischer Meisterwerke, in denen Schiller auf der Höhe seiner Laufbahn dem deutschen Theater die festen Stützen seines klassischen Spielplanes schuf. Alles Gute, was ihm seitdem zugefügt worden ist, zeigt sich mittelbar oder unmittelbar dadurch angeregt.

Die geschichtlichen Trauerspiele der deutschen Klassiker sind ganz besonders sprechende Belege für die geschilderte Aufgabe des geschichtlichen Schauspiels, großen, auffallenden Beispielen tragischen Geschickes im Zusammenhang der Weltereignisse nachzugehen, seine Rätsel aus dem Innern der Helden herauszulösen, seine Notwendigkeit, seine Sühne, sein Verdienst aus der Überschau der richtenden Nachwelt zu erweisen. Gerade jene Persönlichkeiten, „deren Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt in der Geschichte schwankt", wählt sich hier mit Vorliebe die Dichtung, die nicht wie die Geschichte nur die politischen Tatsachen reden läßt, sondern die eben das Innere der handelnden Personen enthüllen will; die „den Menschen in des Lebens Drang sieht" und nicht bloß den damals regierenden Feldherrn, die damals einflußreichen Volksführer usw.

Schon Goethe hat in den zwei großen und einflußreichen Werken, die er in dieser Richtung geschaffen hat, im „Götz von Berlichingen" und im „Egmont" es darauf angelegt, in der geschilderten Weise die Bühne zur weltgeschichtlichen Richterin, zum wahren Spiegel der Vergangenheit zu machen. Götz von Berlichingen ist jener Dreinschlager mit eiserner Faust in den verrotteten Reichszuständen der Reformationszeit, der geächtete ritterliche Führer der durch Verzweiflung zur Zügellosigkeit geführten süddeutschen aufständischen Bauernrotten. Der Dichter zeigt in ihm „den freien Rittersmann, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und von sich selbst", „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden". Auf seiner Burg wohnt Recht, Ehre, häusliche Zucht, Treue. An

den damaligen Fürstenhöfen — und gerade an den geistlichen (der bischöflichen Landesherren, Würzburg!) blüht die römische Rechtsverdrehung, Falschheit, Buhlerei, Treulosigkeit, Verrat. Und gleichwohl erhellt aus dem Ganzen (nach des Dichters eigenen Worten), „wie zwar in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten und verehrten Oberhaupt (dem Kaiser) zweideutig, ja abtrünnig erscheint.“

Graf Egmont, Prinz von Gaure ist als blutiges Opfer des spanischen katholischen Schreckensregiments in den reformierten Niederlanden unter dem fürchterlichen Herzog Alba (1568) eine historisch sehr bekannte Persönlichkeit. Während andere Führer der Niederländer, vor allem ihr späterer Regent Wilhelm von Oranien, durch rechtzeitige Entfernung einem gleichen Schicksal entgingen, verblieben Egmont und Graf Hoorn im Vertrauen auf ihre gerechte Sache in der Heimat und lieferten sich so selbst ihrem Henker in die Hände. Hier ist nun aus dem Temperament des historischen Egmont das herrliche Muster des vertrauensseligen, freudigen Helden geworden, als welcher der Liebhaber Klärchens (eines Bürgermädchens) jetzt allen vertraut ist. Dieses lebenslustige, vornehm sinnliche Wesen, vereint mit dem Heldentum der großen Schlachten von St. Quentin und Gravelingen, hat offenbar Goethe für diesen Charakter entschieden, um daran den Gegensatz einer hellen, sonnigen, arglosen Natur gegen die im Dunkeln schleichende Tücke der falschen Welt zur Darstellung zu bringen. Egmont ist dagegen völlig wehrlos. Er hat die Seele eines guten, vertrauenden Kindes. Er besitzt keinen Schein von Diplomatie und schildert seinen Abscheu davor in kräftigen Worten. Mißtrauen ist „ein fremder Tropfen in seinem Blute“. Alle Herzen fallen dem Liebenswürdigen zu, sogar der Sohn seines Todfeindes (Albas) wirft sich ihm zu Füßen. Daß es Mächte in der Welt gibt, die sich auch gegen dies Übermaß von Vertrauen in der menschlichen Natur erklären, muß er nun erfahren und stampft wie ein Kind mit dem Fuße, als er sieht, daß es keine Rettung gibt.

Schiller vollends, der die Geschichte viel inniger als der mehr auf die Naturforschung gerichtete Goethe umfaßte, sie auch eine Zeitlang berufsmäßig als Universitätsprofessor vertrat, Schiller hat die leider so kurze Reife seines Lebens ausschließlich der

großen Aufgabe des geschichtlichen Dramas in immer erneuten, immer reicheren und großartigeren Lösungen gewidmet. Er knüpft mit Vorliebe an solche politische Tatsachen, die der Geschichtsforschung völlig verhüllt oder durchaus rätselhaft blieben, sein höchst umfassendes, richtiges und klares Bild des inneren Getriebes der Welt. Er war stolz auf den Ausspruch des griechischen Philosophen, dessen Verdienste um das Theater wir würdigten, auf den Ausspruch des Aristoteles, daß die Dichtung „philosophischer", d. h. tiefer, im Grunde richtiger und wahrer sei, als die bloße nüchterne Geschichtsforschung. Er bewahrheitete ihn nicht bloß durch die lebensvolle Gestaltung der trockenen Tatsachen der geschichtlichen Überlieferung, sondern vor allem durch die überzeugende Kraft und Wahrheit in der Rechtfertigung des Ganges der Ereignisse, die dem Geschichtsforscher dunkel, ja widerspruchsvoll erscheinen.

So befindet sich schon in den wilden, bitter aber niemals ungerecht oder bestochen anklagenden Stücken seiner Jugend ein geschichtliches Trauerspiel, das diese Vorzüge noch wirr und ungeklärt, aber in ihrer Urwüchsigkeit um so verblüffender hervortreten läßt: die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Schiller hat sich selbst über die Schwierigkeit ausgesprochen, einen rein politischen Helden zum Vorwurf zu nehmen. Sein Auskunftsmittel ist, wie er sagt, „die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche wieder anzuknüpfen: den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln." Fiesco, der auf die Unzufriedenheit mit den Leitern der Republik sein eigenes Herzogtum begründen will, der überschlaue Staatsmann, der die Freiheit durch die Freiheit verrät, geht unter, da er am Ziele zu sein glaubt; ein Opfer der starren, republikanischen Gesinnung (Verrina), die er als Mittel für seine Zwecke nützen zu können glaubte.

Wie entscheidend sich Schiller in der Wahl seiner geschichtlichen Stoffe aber gerade von dem Rätsel der Charaktere hat bestimmen lassen, das tun vor aller Augen die Helden kund, die im Mittelpunkt seiner großen Trauerspiele stehen: das dunkle Geschick des unglücklichen, vom eigenen Vater, dem finsteren Inquisitionskönig Philipp II. bei Seite geschafften Don Carlos, Infanten (Kronprinzen) von Spanien; Wallenstein, der Soldatenkönig des Deutschland verwüstenden Dreißigjährigen Glau-

benskrieges, der schließliche Empörer gegen den österreichischen Kaiser, welcher diesen Krieg dem Reiche auferlegt und nicht enden läßt; die verführerische schottische Königin Maria Stuart, die der hinterlistigen Politik ihrer kälteren, aber nicht besseren Nebenbuhlerin Elisabeth von England zum Opfer fällt; die zwischen der Heiligen und Hexe, zwischen Heldin und Schwindlerin schwankende Anführerin des von den Engländern bis zur Vernichtung bedrängten Frankreichs, die Jungfrau von Orleans; der aus dem Hinterhalt schießende Held des schweizerischen Befreiungskampfes, Wilhelm Tell; die beiden merkwürdigen falschen Thronanwärter, der englische Warbeck und der russische Demetrius. Über dem Demetrius ist Schiller allzu früh hinweggestorben. Das Denkmal, welches Goethe ihrer Freundschaft durch Vollendung dieses letzten Werkes Schillers setzen wollte, ist leider nicht zur Ausführung gelangt. Die heute auf den Bühnen heimische Demetrius-Bearbeitung von Laube schwächt den gewaltigen weltgeschichtlichen Gang des Stückes zu rührsamen Familienauftritten ab. Die riesigen Vorarbeiten zu diesem Drama und der vollständig fertige erste Akt mit der großartigen Vorführung des „polnischen Reichstags", den eine Stimme beschlußunfähig machen konnte, lassen ermessen, was das deutsche Theater noch von Schiller erwarten konnte. Ebensowie der Charakter dieses seines letzten Helden, der seine zweideutige Rolle im besten Glauben durchführt, über die Auffassung auch der übrigen besonders belehrt.

Man darf sagen, daß alle die genannten geschichtlichen Helden und Heldinnen erst durch Schiller von der deutschen Bühne her zu ihrem geschichtlichen Rechte gelangt sind. Hat er im Don Carlos doch sogar den Versuch gemacht, den Don Philipp selbst, diesen welthistorischen Tyrannen, in Auseinandersetzung mit den Idealen der „Gedankenfreiheit" zu bringen. Wallenstein, diese unheimliche Gestalt aus Deutschlands dunkler Schreckenszeit, „der Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und der Schrecken seines Kaisers" erhielt durch ihn jene nachdenkliche Bedeutung für die Geheimnisse menschlicher und göttlicher Ordnung auf der großen Weltbühne; jene wundersame Erklärung seines politischen und militärischen Verhaltens durch seinen unerschütterlichen Glauben an die Sterne; endlich jene versöhnliche Beleuchtung seines Verrates an der spanisch-österreichischen Monarchie durch die

Richtung auf des deutschen Reiches Unabhängigkeit, die heute nachträglich die strenge Geschichtsforschung bestätigt.

So ist auch *Maria Stuart*, die mit ihren Reizen den politischen Mörder ihres Gemahls und noch manchen nach ihm beglückte, durch Schiller „besser als ihr Ruf" *geworden*. „*Sie hat menschlich, jugendlich gefehlt, den falschen Schein hat sie verschmäht* in königlichem Freimut". Diesen „falschen Schein" eben stellt ihr Schiller in ihrer sie richtenden Verdrängerin, der englischen Elisabeth gegenüber. Die große Szene der Begegnung der beiden Königinnen im Park von Fotheringhay ist durch Schillers Drama zu einem der bekanntesten geschichtlichen Bilder geworden. Die Majestät ist bei der gefangenen Maria Stuart, der unglücklichen, in gerechtem Stolze aufflammenden Bittstellerin, nicht bei der „listigen Gauklerin", die eine Gerechtigkeitskomödie zur Beseitigung der schönen Nebenbuhlerin aufführt.

Ganz besonders auffallend und nach Schiller durch die betreffenden fremden Nationen zur patriotischen Glaubenssache erhoben ist des deutschen Dichters Ehrenrettung der französischen und schweizerischen Nationalhelden: der *Jungfrau von Orleans* und des *Wilhelm Tell*. In dem von der Kirche als Hexe verbrannten Mädchen von Orleans, welches die Dichter des eigenen Volkes (Voltaire) in schmutzigen Zoten zur lächerlichen Figur erniedrigt hatten, wußte er die schwärmerische Heldin mit dem Kindergemüt und dem reinen Kinderglauben wieder herzustellen. Von deutschen Bühnen ist Jeanne d'Arc's Heldenruhm in ihr eigenes Vaterland, ja in allerneuester Zeit ihr Heiligenbild in den katholischen Kalender gedrungen. Einem deutschen, ketzerischen Dichter also verdanken es die Franzosen, daß sie jetzt eine nationale Kampfheilige haben, der sie mit Vorliebe an der deutschen Grenze Denkmäler setzen.

Begeistert dankten es endlich von Anfang an die Schweizer „dem Sänger Tells", daß er ihnen aus den verschwommenen Umrissen ihrer alten Chroniken die greifbare und so begreifliche Gestalt ihres Vormanns im Unabhängigkeitskampfe des Freistaates geschaffen hat. Eine goldene Inschrift auf einem freistehenden Felsen im Vierwaldstätter See zwischen den vier ältesten Kantonen kündet es der Nachwelt.

Tell erscheint gleichsam als der rächende Arm eines ganzen Volkes, als Schützer von Weib und Kindern gegen den fürchter-

lichen österreichischen Landvogt, der im herrischen Übermute ihn den Apfel vom Kopfe des eigenen Kindes herunterzuschießen zwang. „Wer sich des Kindes Haupt zum Ziel setzte — der kann auch treffen in das Herz des Feindes." Als das Stück auf den Bühnen erschien, im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, herrschten Napoleons Generäle als Vögte in den deutschen Landen. Überall wirkte das Stück unter dieser Auffassung. Es war wie ein Zeitereignis und — den Fremden unverdächtig — erneuerte sich der schweizerische Rütlibund zur Wiedererlangung der Freiheit bei jeder Aufführung als ein deutscher Bund. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht. — Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, — wenn unerträglich wird die Last, greift er — hinauf getrosten Mutes in den Himmel — und holt herunter seine ewigen Rechte, die droben hangen unveräußerlich — und unzerbrechlich wie die Sterne selbst. — Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, — wo Mensch dem Menschen gegenübersteht ... Der Güter Höchstes dürfen wir verteidigen — gegen Gewalt. Wir stehn vor unser Land, — wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder." Daß Schiller im Tell den Adel im Junker Rudenz und seiner freigesinnten Braut mit in die Volksbewegung hineinzog, erscheint gleichfalls bedeutsam für die heimatlichen Zustände in der Folgezeit, die endlich ein freies und einiges Deutschland heraufführen halfen. Der Tell bildet die Krone von Schillers Volkstümlichkeit. Er war der Sänger des Vaterlandes im Augenblick, wo es desselben am höchsten bedurfte. Alle Freiheits- und politischen Dichter der Folgezeit sind nur der bunte Wiederschein der einen strahlenden Sonne, die vor dem Tage der Freiheit sich dem Untergange zuneigte.

In dem besonderen Hinblick rein auf die Schauspieldichtung ist uns der Tell wichtig, als ein Stück, in dem gleichsam das ganze Volk, die Nation, als Held auftritt. Tell ist nur der dramatische Mittelpunkt der ganzen, in ihren Ständen und Charakteren treffend und erschöpfend vorgeführten Volksgemeinde. Seine ganze Rolle, seine rächende Tat gegen den unangreifbaren Gewalthaber, die für sein Parteiinteresse ausgeführt als Meuchelmord wirken würde, wirkt aus diesem Gesichtspunkt rein und erhebend. Börne hat zwar in seiner Kritik gegen ihn diesen Vorwurf des Meuchelmörders erhoben. Auch Fürst Bismarck hat sich ihn zu eigen gemacht in einer Zeit der zum regelmäßigen

Zeitvertreib gewordenen Attentate. Doch ist das nicht anders zu nehmen als es Schiller selbst empfunden hat in seiner Szene mit Parrizida, dem Verwandtenmörder des Kaisers (Albrecht). Es war seine Frau, die diese Szene erregte aus Besorgnis des Mißverständnisses, das tatsächlich nicht vorliegt.

Wir besitzen ein ähnlich geartetes Stück in unserer großen Literatur. Es ist das vorzüglichste der vielen unter seinem Einfluß entstandenen Massenstücke, das ihm auch zeitlich und ursächlich — als Erzeugnis der Napoleonischen Zeit — am nächsten steht: die Hermannsschlacht des unglücklichen märkischen Dichters Heinrich v. Kleist. Es betrifft natürlich die große erfolgreiche Unabhängigkeitsschlacht der alten Germanen unter dem Cheruskerfürsten Hermann (Arminius) gegen die römischen Legionen unter Quintilius Varus im Teutoburger Walde, die der römischen Weltherrschaft in ihrer Ausdehnung auf Deutschland Stillstand gebot. Hier führt der einzelne, kleine Fürst Hermann, indem er der römischen Übermacht endlich erfolgreich eine Falle stellt, eine ganz ähnliche Rolle durch als Sammelpunkt der uneinigen deutschen, wie der Tell im Chore der schweizerischen Eidgenossen. Auch seine zweideutige Tat wird menschlich berechtigt, ja gefordert durch den steten Hinblick auf das Ganze, das hinter ihm steht.

Das also ist die große Kunst des geschichtlichen Schauspiels gegenüber den rein politischen und militärischen Erwägungen der Geschichte, die uns oft so unbefriedigt lassen: die innere, menschliche Berechtigung zur Geltung zu bringen. Die Geschichte dient dem Dichter nur als das erhöhte, allen sichtbare Gerüst, auf dem an weltbekannten Ereignissen die ewigen Fragen des Geistes und Herzens, durchaus keine politischen oder dgl. Abhandlungen zum Austrag kommen. Das unterscheidet z. B. Schillers geschichtliche Schauspiele von dem Schwalle seiner Nachahmungen, die einfach mit ihren Erinnerungen und Auszügen aus Geschichtswerken, mit lärmenden Volksauftritten, tönenden Reden oder Kraftworten, Liebesgeschichten und rührsame Familienbilder ausstaffieren.

Nur wenige unter seinen Nachfolgern sind es wert, neben Schiller gerade im geschichtlichen Schauspiel genannt zu werden. Heinrich v. Kleist ist bereits erwähnt. Sein „Prinz Friedrich von Homburg" ist ein ganz hervorragendes Beispiel der dichterischen Erklärung und Vertiefung des weltgeschichtlichen Vorganges.

Ein junger Verwandter des Großen Kurfürsten von Brandenburg hilft durch einen Angriff gegen das ausdrückliche Verbot des Oberbefehlshabers die Entscheidungsschlacht gewinnen. Der Kurfürst befiehlt als unerschütterlicher Richter seine kriegsrechtliche Aburteilung. Der Dichter entwirrt durch ihre Bloßlegung die unlösbar scheinenden Fäden seines Geschickes und läßt uns teilnehmen an der atemlosen Erwartung des günstigen Ausganges.

„Im Abstande von Goethe und Schiller, aber dann doch als der nächste neben ihnen", steht, wie er es bescheiden stolz selbst bezeichnet hat, der Wiener Franz Grillparzer. Er hat auf verschiedenen Gebieten immer nur das höchste Ziel des Theaters mit den reinsten Mitteln erstrebt. Seine Trauerspiele „König Ottokars Glück und Ende" und „Ein treuer Diener seines Herrn" sind Perlen des geschichtlichen Dramas. Den ersteren Stoff hat auch Lope in seinem Drama „Ottokars Kaiserkrone" (la imperial de Oton) behandelt. In dem mächtigen Böhmenkönig Ottokar, der in der „kaiserlosen der schrecklichen Zeit" Deutschlands, im sogenannten Interregnum (1254 bis 1273) seinem schrankenlosen Ehrgeiz die Zügel schießen läßt, hat er ein Beispiel aufgestellt, wohin rein politische Berechnung ohne Berücksichtigung der Gebote des Herzens und der Vernunft den Menschen auch auf dem Throne führt. Von seiner bloß aus Staatsinteresse gewählten Gemahlin schmählich verlassen, endet Ottokar kläglich; gebrochen in seiner Macht durch den schlichten, redlichen Sinn eines von ihm vornehm übersehenen Grafen, der als Rudolf von Habsburg die deutsche Kaiserkrone neu zu Ehren bringt und die österreichische Monarchie begründet. Der ursprüngliche Titel des Trauerspiels „eines Gewaltigen Glück und Ende" verrät den Bezug des Dichters auf das damals eben zum Abschluß gelangte Geschick des großen Napoleon. Seiner österreichischen Heimat hat der deutsche Dichter darin ferner einen unvergänglichen Spiegel alles Guten und Berechtigten in ihrem Ursprung, ihren Überlieferungen und Ansprüchen hinterlassen.

„Der treue Diener seines Herrn" ist der edle Stellvertreter des Königs Andreas von Ungarn Bancbanus. Durch dessen Gemahlin und ihren übermütigen Bruder auf das Äußerste herausgefordert, in seiner Ehre gekränkt und seines Liebsten beraubt, führt Bancban die einmal übernommene Pflicht des

unparteiischen, allen gerechten Staatsvertreters mit eisernem Ansichhalten durch. Ja mit äußerster Anspannung und Lebensgefahr rettet er im Aufruhr dem Könige sein Liebstes, seinen Sohn. In der vom Dichter gezeichneten anspruchslosen Kerngestalt gewinnt der fast abenteuerlich romanhaft oder knechtisch würdelos berührende geschichtliche Charakter das vollste, sprechende Leben und die reinste, edelste Würde. So soll des Dichters Kunst die schattenhaft verschwebenden Erscheinungen der Weltgeschichte „den Augen und den Herzen menschlich näher bringen".

Im nächsten Bilde wollen wir sie in die minder hohen, dafür aber um so allgemeiner interessanten Kreise des gewöhnlichen Lebens begleiten.

*

Das bürgerliche Trauerspiel („Gesellschaftsstück").

Wir haben die Vorführung des Menschenschicksals auf den „Brettern, die die Welt bedeuten" bislang nur auf das Außerordentliche, das Ungewöhnliche und Ungemeine eingeschränkt gesehen.

Die Dichtung auf der Bühne will ein Bild des Lebens in wenigen Stunden stark und tief einprägen. Da würde sie in diesem tiefen und starken Sinn wenig ausrichten, wenn sie das Leben wählte, was jedermann alle Stunden des Tages umgibt. Sondern ein so gefügtes Bild des Lebens will sie ausführen, daß darin unser ganzer Anteil am Leben und alle seine Fragen und Rätsel aufgeregt werden. Wir wissen also, daß wir es hier mit einem kunstmäßigen Scheine zu tun haben und wundern uns gar nicht darüber, daß die Leute auf der Bühne eine ganz eigene Sprache in regelmäßigen Tonfällen, in Versen, in Reimen, sprechen, ja daß sie in der Oper gar singen. Nur auf das, was sie erleben, kommt es ja hier an. Und dazu eignet sich denn das Seltene, Auffallende, das was auf den Höhen der Menschheit sich ereignet, zunächst und vornehmlich.

Nun ist es aber eine, für die Dichtung, für die Künste, überhaupt im Ganzen nicht eben günstige, stetig ansteigende Richtung in der Entwicklung der menschlichen Verhältnisse, die starken

äußeren Unterschiede des Lebens und Auftretens der Gesellschaft immer mehr zu verwischen. Schon der Umstand, daß in der Neuzeit die selbständigen, in ihrem Umkreise allein allbekannten und ausschlaggebenden Herrscher- und Adelsgeschlechter immer mehr zusammenschmelzen, hat ihr altes Vorrecht auf der tragischen Bühne nach und nach verkürzen müssen. Der neue Adel, die Inhaber der neuen Grundbesitz- und Geldmächte, die sich in den neueren Zeiten ansteigend zwischen sie und an ihre Stelle schieben, sind nicht mehr im Stande, sich so fest auf Jahrhunderte hin in Geschlechtern festzusetzen wie früher. Sie wechseln sehr rasch und machen immer neuen Erscheinungen Platz. Ausnahmen bestätigen immer die Regel. Der frühere Gemeinplatz, daß die Tragödie nur „hohe Persönlichkeiten" im feudalen Sinne gebrauchen könne im Gegensatz zu den „niedrigen Personen", den breiten Gesellschaftsschichten des Lustspiels, der Posse, dieser Grundsatz der Bühne beginnt im Verlaufe der Neuzeit immer mehr eingeschränkt zu werden. Die politische Erhebung des Bürgertums im 18. Jahrhundert, die zur großen französischen Revolution und ihren Folgen führte, ward den Literaten ein Vorwand, um auch auf der tragischen Bühne mit der alten Überlieferung als einem „feudalen" (adelsstolzen) Vorurteil zu brechen. Das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel" wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr geräuschvoll als eine wichtige Neuerung auf dem Theater eingeführt.

Diese Bewegung hat gerade in der deutschen Literatur, die damals mit Lessing in ihr glänzendstes Zeitalter trat, merkliche Spuren hinterlassen. Unsere großen Klassiker haben, soweit sie für die Bühne tätig waren, zu ihr gerade im damaligen Anfang ihrer Wirksamkeit beigesteuert, ohne ihr jedoch ausschließliche Berechtigung zuzusprechen. Dies so wenig, daß Lessing sowohl als besonders nachhaltig Goethe und Schiller sich ebenso entschieden vom bürgerlichen Schauspiel abwandten, als es von nun an bald nur noch die Tageskost der bürgerlichen Unternehmerbühne wurde. Sie fuhren fort, das „große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", wieder da zu suchen, wo es allezeit die Dichter gesucht haben: also in seltenen, außergewöhnlichen Lagen, bei außerordentlichen Menschen.

Das ausschließlich bürgerliche Schau- und Rührstück hätte der Begutachtung durch die Literatur ebensowenig bedurft, als etwa

heute die ähnliche Einführung der Fabrikarbeiter als Beherrscher der Bühne in der Zeit des Fortschreitens der Demokratie zur Sozialdemokratie. Das Bestreben, die gewöhnlichen Tagesinteressen des breiten, zahlenden Publikums auf der heutigen Bühne die Unterhaltung bestreiten zu lassen, geht vielmehr einfach aus den immer nüchterner, eintöniger, äußerlich ausgeglichener werdenden Verhältnissen der Neuzeit hervor. Früher war der Erdball nur zum kleinsten Teile bekannt, zu noch kleineren Strecken kultiviert. Die Welt war voller Wunder, Farben, Seltsamkeiten, sichtbaren Schrecken und Gefahren und demgemäß voll von außergewöhnlichen Schicksalen. Bei der Schwierigkeit und Langsamkeit des Reiseverkehres begann schon hinter den nächsten blauen Bergen für jedermann das Reich des Fremden, Unbekannten, Nichtvorherzusehenden. Sitten, Trachten, Bauten, Einrichtungen änderten sich mit jeder neuen Stadt. Die Wildnis, der Wald, die Heide mit ihren Bewohnern, wilden Tieren und vogelfreien Menschen, dehnten sich dazwischen aus. Auf festen Schlössern und einsamen wüsten Inseln schmachteten Entführte, Aufgehobene, Ausgesetzte. Die Freistatt der Tempel, später der Klöster und Einsiedlerzellen barg Abgründe der Tücke und Übermacht des Schicksals. Die Glückswechsel waren häufiger, jäher, vor allen Dingen auffallender. Wenn *heute* einer glücklich an der Börse spekuliert, ist er morgen derselbe Herr Müller oder Meier, der er heute gewesen. Wenn *früher* einer in fernen Weltteilen das Glück bezwang, wenn er in Kriegsdiensten umhergeworfen die Leiter der Macht erstieg, wenn in den Wirrnissen der immer unsicheren Verhältnisse sich die gesellschaftlichen Lagen verschoben und umgekehrt, Könige zu Bettlern und neue Geschlechter zu Königen wurden, dann hatten diese Menschen etwas *erlebt*.

Wir wollen damit keineswegs sagen, daß in unseren Zeiten das Schicksal seine allen fühlbare Gewalt aufgegeben oder auch nur eingeschränkt habe. Ganz im Gegenteil. Es wirkt auf die Betroffenen vielleicht um so stärker, heftiger, aufreibender, als es weniger greifbar, kleinlicher und verwickelter auftritt. Der vom Schicksal hart Betroffene hat heute meist nicht einmal mehr den schmerzlichen Entgelt, sich als Held im Lebenskampfe zu fühlen, Unerhörtes zu wagen, den Weg der Rache zu betreten. In unseren ebenen, gleichförmigen, nüchternen bürgerlichen Verhältnissen ist alles Entscheidende gleichsam unsichtbar, zu einem

Zettel Papier geworden. Alles geht seinen festen, kaum durch zahllose Volkshaufen, geschweige denn durch den Einzelnen zu durchbrechenden Gang. Die Wege zur Selbsthilfe, Verfolgung und Rache sind verstopft oder sie sind wieder so verschlungen, fein und damit so weitläufig und unübersehbar geworden, daß sie gleichfalls als unsichtbar gelten können. Schicksalsentscheidungen hängen heute ab von der Vergebung einer Stelle, von der Erlangung eines Amtes, vom Erfolg einer Spekulation, einer Erfindung, geschäftlichen Unternehmung und dgl., von der Beachtung einer Schrift, eines Kunstwerkes, d. h. von so gut wie unsichtbaren Gewalten.

Selbst das Mittel, durch das bis in die neueste Zeit hinein das Schicksal am sinnfälligsten durch die Kraft des Menschen als sichtbare, greifbare Persönlichkeit zu wirken pflegte, selbst das Kriegswesen hat sich diesem Zuge zur Verflüchtigung, zur Ungreifbarmachung der entscheidenden Kräfte nicht entziehen können. Die Entfaltung von Heeresmassen, ihre Verproviantierung und denkbar günstige Ausrüstung sind so ausschließlich in den Vordergrund gerückt, daß dagegen das alte Heldentum der Schlachten mit seiner Fülle poetischer Züge ganz zurücktritt. Schon der große Napoleon wies in seiner langen Unterredung mit dem von ihm höchst verehrten Goethe darauf hin, daß heute die Politik das Schicksal mache. Wir in unserer Zeit können dies schon dahin abändern, daß wir sogar sagen müssen: die Kurse machen das Schicksal. Denn in einer ganz anderen, verwickelteren, übermächtigen Weise, von der früheren völlig verschieden, ist das Geld heute Beherrscher der Welt. War früher das gleißende Gold in schillernden Gestalten der sichtbare Abgott der Welt, so ist heute in einem verwickelten System wechselnder Werte das Kapital, der Geld**begriff**, zum lautlos jeden Widerstand brechenden unsichtbaren Tyrannen der Welt geworden.

In dem gleichen Maße, wie die Mächte des Schicksals, sind denn auch die Gewalten des Bösen immer ungreifbarer geworden. In diesem Sinne sagt ihr Vertreter im Goethischen Faust Mephistopheles: Ja die Kultur, die alle Welt beleckt — hat auf den Teufel sich erstreckt .. du nennst mich Herr Baron, oder Herr Mayer, Herr Cohn, so ist die Sache gut." In diesem „tintenkleckſenden Säkulum" kann der Edle durch die Bosheit unter die Räuber gedrängt werden wie bei Schiller. Und sein Pappenheimscher Reiter im Dreißigjährigen Kriege darf singen: „Aus der Welt

die Freiheit verschwunden ist, es gibt nur Herren und Knechte, die Falschheit herrscht, die Hinterlist, bei dem feigen Menschengeschlechte!" Immer seltener, flüchtiger, unbedeutender werden die Momente, in denen im öffentlichen Leben sich die Menschen als Menschen gegenübertreten. Und dann bindet sie jene Macht, welche die Welt an die Stelle der Moral gesetzt hat, der Anstand, die Schicklichkeit, die „konventionelle Lüge". Alles Entscheidende, und damit auch die Triebkräfte des Bösen, des Unrechts, gehen durch ein schier unendliches und kaum zu entwirrendes Netz von trockenen, allgemeingültigen mechanischen Einrichtungen, durch die Bureaus, die grünen Tische, die Kassen, auf den zahllosen geräuschlosen Wegen, auf denen das Wohl und Wehe des modernen bürgerlichen Lebens sich entscheidet.

Da können denn sehr viele und sehr verschiedenartige krumme Wege eingeschlagen werden, ohne daß an ihrem Abschluß die Bösen gerade als die Bösen dastehen und ihre Opfer als die Geschädigten. Ja das gerade Gegenteil kann eintreten. Denn der Erfolg entscheidet in einer so undurchsichtigen, verwickelten Welt Alles. Verfehlen die Bösen nicht, wie es ihnen denn nie bequemer gemacht worden ist, den Mantel der bürgerlichen Ehrbarkeit oder je nach Lage und Bedürfnis des demokratischen oder sozialistischen Eifers umzuhängen, so werden sie oft genug Gelegenheit haben, ein langes, ehrenreiches Leben hindurch an den stummen Opfern ihrer „Klugheit" kaltlächelnd vorüberzufahren. Nicht gerade die offenen greifbaren Verbrechen, Raub, Mord, Schändung und dgl. sind es, an denen sich in der modernen Welt die Kräfte des Bösen in ihrer ganzen, vornehmlich ihrer schicksalbestimmenden Gewalt bewähren.

Mit diesen bloßen Tatsachen, ohne jede Zuhilfenahme der Literatenweisheit ist das moderne Unternehmertheater mit seiner ansteigenden und heute ausschließlichen Pflege des bürgerlichen Schauspiels erklärt. Die großen dichterischen Gestaltungen des Schicksals sind allezeit nur für die wenigen feiner, tiefer und lebhafter Empfindenden in allen Ständen gewesen. Sie setzen aber auch Sammlung, Hingabe und eine gewisse materielle Bedürfnislosigkeit beim Hörer voraus. Der Hörer darf nicht immer bloß sich selbst und seine Interessen auf der Bühne finden wollen. Wie können sie nun in einer immer nüchterner, phantasieloser, und dabei immer verwickelter, schwieriger, unruhiger werdenden Welt gerade auf das zahlende Publikum wirken,

das für sein Geld bloß sein Unterhaltungsbedürfnis decken will? Man denke sich das altgriechische Theater als unterstützungsbedürftige, Millionen verschlingende Hofbühne oder das Shakespearesche als modernes, verdienstthungriges Tantiementheater — und seine Dichter sind auch für die damalige Zeit stark in Frage gestellt. Man muß es einfach als Tatsache hinnehmen, so ungern es das moderne selbstherrliche Bürgertum hören mag, daß ohne die Hofbühnen und ihre von den Fürsten oft mit großen Opfern erhaltene größere Unabhängigkeit vom zahlenden Publikum, das neuere klassische Theater gar nicht oder sehr beschränkt denkbar wäre.

Das durchschnittliche Gesellschaftsstück unserer modernen Welt hat schon Shakespearen von seiner Bühne vertrieben. Es hat dem klassischen Drama der Franzosen bald ausschließliche und endlich vernichtende Konkurrenz gemacht. Es hat das deutsche klassische Drama kaum und mit Mühe aufkommen lassen. Die geschilderte Welt des „modernen" alle Klassen umfassenden Gesellschaftsstückes, das nur nach seiner Herkunft und literaturgeschichtlichen Unterscheidung noch das bürgerliche zu nennen ist, erklärt nun völlig die Art seiner Ausgestaltung durch die modernen, zumal die rein handwerksmäßigen Bühnenschriftsteller.

Das häusliche Leben, die kleine Welt der Familie mit ihren täglichen Sorgen und Hoffnungen, Zerwürfnissen und Versöhnungen wird wesentlich der Rahmen sein, in den sie ihre dramatischen Vorwürfe einspannen. Und diese selbst, die Schicksale, die sie vorführen, werden sich nie allzu weit über diesen Rahmen hinauswagen, da sie nur in ihm seiner Wirkungen auf die allgemeine Zuhörerschaft sicher sind. Nur in seinen vier Pfählen gibt sich der Bürger der modernen Welt noch etwa so wie er ist, und nur hier ist er noch allen leicht und sicher verständlich. Darüber hinaus beginnt sofort das Reich der bloßen gesellschaftlichen Formen, die uninteressant, oder der nüchternen Berufs- und Facharbeiten, die noch dazu den meisten völlig unverständlich sind. Man muß so schon genug leeres Gesellschaftstreiben und trockene, nur den jeweiligen Fachkreisen geläufige Erörterungen hauptsächlich aus dem Bank- und Börsengeschäft, der Industrie und der Gerichtsbarkeit in diesen Gesellschaftsstücken mit in den Kauf nehmen.

Denn Vermögen und äußere (bürgerliche) Ehre, das sind

die großen Angelpunkte, um die sich im gewöhnlichen Leben und so denn auch in diesen Stücken alles dreht. Schuldenmacher, Spieler, in neuerer Zeit Spekulanten, die ihre Familie auf kurze Zeit zu großer Macht bringen; falsche Anklagen, Verdächtigungen, Intriguen, früher gern von den verderbten kleinen Fürstenhöfen, heute von den politischen Parteien ausgehend; schließlich gesellschaftliche Skandale aller Art: das sind die Helden und Schicksale der modernen tragischen Tagesbühne. Da werden denn die geheimen Auftritte belauscht, die Hintertreppen und Hintertüren erschlossen, durch die das Schicksal in der modernen, maschinenmäßig geregelten Welt doch nach wie vor seine dramatischen Fäden anzuspinnen versteht. Der russische Graf Tolstoi schildert in der „Macht der Finsternis" einen jungen unsittlichen Bauern, der den Mann seiner Geliebten mit ihr vergiftet und dann dessen Tochter erster Ehe verführt hat. Das störende neugeborene Kind von dieser bringt er auf Drängen der früheren Geliebten und seiner eigenen Mutter im Keller um, so daß man die Knochen des Kindes unter dem erdrückenden Brette krachen hört. Doch schließlich überkommt ihn mit einem Opfer seiner früheren Lebensweise die Reue, und er beichtet seine Schandtaten unter Aufmunterung seines höchst moralischen Vaters der zur Hochzeit jener Tochter versammelten Dorfgemeinde. Da gibt es keine verschlossene Tür, keinen noch so finsteren oder unzugänglichen Winkel für die geschäftige Einbildungskraft der diesen Fäden nachgehenden Dramatiker, die jetzt mit eben solcher Vorliebe nach unten, zu Bettlern und Vagabunden hinabsteigen, wie sie früher zu Königen und Helden hinaufgestiegen sind.

In allerneuester Zeit sind, wie schon berührt, dem öffentlichen Interesse nachgehend, die Bühnen natürlich auch den Fabrik- und ländlichen Arbeitern, ihren Lebensverhältnissen mit der steten dramatischen Spitze der Lohnerhöhungsforderungen und Streiks, besonders gern auf der Spur. Der Geschmack gerade eines übersatten gelangweilten Publikums von Reichen an dem Hunger und Elend in diesen Stücken, die sich doch vergeblich gerade gegen sie wenden, gemahnt aber leider sehr an die Ausartungen des Bühnenwesens aller Zeiten, vornehmlich des Altertums. Denn in der grausamen Freude an der bloßen Pein und Qual armer hilfloser Menschen sind, wie wir sahen, die antiken, einst so hohen und edlen Spiele, schließlich aufgegangen. Schließlich sind die Arbeiter gerade vor diesen Stücken

durch ihre Organisationen zu einem mächtigen Faktor des Staates und zu sehr gesicherten Existenzen gelangt. Sehr fern liegen ihnen die Zustände der Gerh. Hauptmannschen „Weber", der schon zu ihrer Zeit, von Heine, Freiligrath usw. besungenen Opfer des ersten schlesischen Streiks zu Anfang der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts.

Durch einen wichtigen und ausschlaggebenden festen Bestandteil steht, wie jeder leicht bestätigen wird, auch das modernste, nüchterne Gesellschafts- und Sittenstück noch mit der alten hohen Dichtung der Zeiten in Verbindung. Es ist natürlich das ständige Thema „von ihr und ihm", die „liebe Liebe". Früher und namentlich im klassischen Altertum nur ein beiläufiger, dem Leben entsprechend mehr komischer, immer rein natürlicher Bestandteil der Dichtung, ist die „Liebe" heute ihr geistiger Mittelpunkt, sozusagen ihre Zentralsonne geworden, um die sie immer und ewig kreist. Heute ist es trotz Lessings männlichen Reformversuchen gar nicht mehr möglich, ein „Stück ohne Liebe" auf die Bühne zu bringen, was noch bei Shakespeare häufig, im Altertum, wie wir sahen, die Regel war. Wer über das Mißverhältnis den Kopf schüttelt, in dem die Bedeutung dieses Themas in der Welt zu seiner jetzigen Bedeutung auf der Bühne steht, der sei hier einfach auf den Zusammenhang verwiesen, in dem es mit der geschilderten Entwicklung des modernen Schauspiels steht. Es ist eben ganz einfach das, was dem modernen Dramatiker in der schnurgrade geregelten, nüchternen, selbstverständlichen modernen Welt einzig noch übrig bleibt, um in allen Verhältnissen leicht eine dramatische Verwicklung anzubahnen.

Die Liebe, wenigstens wie sie nun einmal unsere Bühne beherrscht, gilt als freie, unberechenbare, in Regeln, Paragraphen, Fahrpläne, private und Polizeivorschriften nicht einzuzwängende Gewalt. Sie stellt die Natur dar inmitten der kultivierten, Maschinenwelt. Und so greifen denn die Dichter und unter ihnen natürlich in erster Reihe die des Schauspiels begierig nach einer Macht, in der das Schicksal noch frei, entschieden und sinnfällig zum Ausdruck gelangt. „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme", heißt es hier.

Und in der Tat, die Übertreibung und ausschließliche Inanspruchnahme durch die Dramatiker abgerechnet, bleibt die Liebe für die Gestaltung und Offenbarung aller menschlichen Verhältnisse immer ein günstiger Vorwurf. Die Eheschließung

greift in das Leben nicht bloß der beiden Hauptbeteiligten, sondern aller ihrer Angehörigen und derer, die freundlichen oder feindlichen Anteil an ihnen nehmen, auf das Allerentschiedenste ein; in jedem Falle, mag nun die Liebe daran mehr oder weniger beteiligt sein. Sie bringt vielfach früher ganz getrennte Kreise untereinander. Sie sorgt also von vornherein für Abwechslung, Gegensätze und Spannung. Denn die Gegensätze in diesen Kreisen — man nehme gerade die auf der Bühne bevorzugten: etwa Kaufmanns- und militärische Kreise, hoher Adel und niederes Bürgertum, Gelehrte, Künstler und Philister — diese Gegensätze werden nicht verfehlen, bei dieser Gelegenheit aufeinanderzuplatzen.

Endlich stellt die gegenseitige völlige persönliche Verpflichtung hierbei den Menschen in unserer konventionellen Welt ganz auf sich selbst und offenbart so seinen innersten Charakter. Die Kräfte des Bösen und Guten also, sonst wie wir sahen in der modernen Welt so schwer zu fassen, hier müssen sie sich offen geben, gleichsam Farbe bekennen. Hier muß sich zeigen, ob jemand offen, treu, redlich, aufopfernd seiner Versprechungen eingedenk oder schlau, falsch, berechnend und nur auf seinen Vorteil bedacht ist. Bruch des Gelöbnisses, der wechselseitigen Verpflichtung in der Liebe, in seinen tausend Formen bis zum Ehebruch, ist ja demnach auch die stehende Erscheinung des Bösen auf der Bühne, sozusagen die „Bühnenschuld" an sich geworden. Bei den Franzosen das „schuldige Weib" (la femme coupable), bei ihren heutigen norwegischen Ablegern der „schuldige Mann" sind die ewigen Helden der modernen Dramen „von ihm und von ihr". Die ersteren, die Stücke mit den schuldigen Frauen, haben mehr den Beifall der Männer-, letztere, die mit den schuldigen Männern, den der Frauenwelt.

Allein nicht bloß als modernes Auskunftsmittel für die stoffarmen Dramatiker der heutigen bürgerlichen Welt, sondern auch rein für sich genommen, bedeutet die Liebe ein hohes dramatisches, ja wir dürfen sagen, im höchsten Sinne des Dramas: ein tragisches Motiv. Als solches hat sie auch zuerst Shakespeare auf die Bühne eingeführt in seinem berühmten, für alle Folgezeit vorbildlichen Trauerspiel der Liebe: Romeo und Julia, das sagenhafte, über dem sprichwörtlichen Haß ihrer Familien (der Montechi und Capuletti) durch den Tod vereinte Veroneser Liebespaar. In Verona (in Oberitalien) wird heute noch Julias

Haus, der Palast der Capuletti, gezeigt. Der nachhaltige, allgemeine Anteil an ihrer Geschichte spricht sich darin zum mindesten deutlich aus.

Hier zeigt die Liebe zum erstenmal in einem bewegten, lang ausgesponnenen Vorgang jene furchtbare schicksalbestimmende Kraft, die man früher nur in kurzen, abgebrochenen Lauten in den Volksliedern anzudeuten gewohnt war. Nach einem solchen uralten und noch dazu heiligen Volksliede (dem „Hohenliede“ der Bibel) ist die Liebe „stark wie der Tod“. Als solche hat sie nichts gemein mit der derben Sinnlichkeit, Lüsternheit und phantastischen Laune, welche sonst die Liebesgeschichten im Altertum und im Mittelalter kennzeichnet. Aber sie steht auch turmhoch über ihrer heutigen Verflachung auf dem Theater, wo nach Lessings Ausspruch „die liebe Liebe“ alles bedeutet. In jener ihrer höchsten Form, wie sie das Trauerspiel Shakespeares gestaltet, hat die Liebe nichts von ihrer allgemeinen Inanspruchnahme in der Welt des Scheines, der konventionellen Gesellschaftslügen. Sie hat durchaus nichts vom „erfreulichen Familienereignis“, sondern eher etwas Ungemütliches. Sie läßt nicht einen Augenblick vergessen, daß sie — die Liebe — in dieser Welt des Hasses eigentlich nichts zu suchen habe. Sie erscheint darin eher wie ein Naturwunder, wie ein niederschmetterndes Meteor, wie ein verderbenkündender Komet, wie ein blutiges Nordlicht. Streit und Verwirrung, Tod und Verderben bringt sie der Umgebung, unter der sie auftritt, und schließlich tötet sie das liebende Paar selbst.

Die Dichtung beweist auch hier wieder ihre das Innerste der Welt erschließende Gewalt. Diese Liebe als höchste Einheit und vollkommener Ausgleich der Gegensätze kann nicht sicheren Platz gewinnen in einer Welt, die von Natur auf das Unvollkommene, Ungeeinte, nicht Zusammengehörige, auf den Streit der Gegensätze gestellt ist. Daher der durchgehende, für den Philister lächerliche und unbegreifliche, für den Weltbeobachter eben entscheidende Zug des Liebestrauerspiels, daß dem liebenden Paar, nachdem es seine Vereinigung in seiner feindlichen Umgebung einmal erzwungen hat, eigentlich alles durch sich selbst mißrät: daß es durch Versäumnis und Übereilung, Verheimlichung und Unvorsichtigkeit, Zurückhaltung und Leidenschaftlichkeit sich in des Wortes Bedeutung in sein Grabgewölbe als Stätte des Bundes hineintreibt. „Die Liebe ist stark wie der Tod.“

Die erschütternde Größe dieser Idee, die nichts von der Weichlichkeit und Verlogenheit des sonstigen landläufigen Theaterliebeskrams an sich hat, liegt seitdem mehr oder weniger gleichwertig jedem echten Liebesdrama zugrunde. Schiller hat auf dieser Grundlage das wirkungsvollste, beliebteste aller Volksstücke geschaffen, welches schon in seinem Titel den von uns eben ausgeführten Gegensatz andeutet: Kabale (die feindlichen Ränke der großen Welt) und Liebe. Man findet die Vertreter der ersteren in diesem Stücke — vornehmlich die Väter des Liebespaares, den groben Musiker und den saubern Herrn Präsidenten — glaubwürdiger als die der Liebe, den tugendstolzen Präsidentensohn Ferdinand und seine engelreine, ihm grob verdächtigte Geliebte, die Musikertochter Luise Miller. Doch liegt das weniger am Dichter als an der Welt und ganz besonders der verderbten Welt der damaligen kleinen Fürstenhöfe, in der sein Stück spielt.

Auch in die antike, dieser Art von Liebesempfindung so gut wie fremde Welt, hat man seitdem die Liebestragik hineingetragen. Grillparzer hat die auch aus dem Altertum herüberklingende allverbreitete Volksliedersage von den beiden durch ein großes Wasser getrennten Liebenden zu der klassischen Liebestragödie von „Hero und Leander" ausgestaltet. („Des Meeres und der Liebe Wellen.") Auch hier sind es nicht, wie nach den Worten unseres Volksliedes „zwei Königskinder, die zueinander nicht kommen können, das Wasser war gar zu tief" — sondern mittlere, bürgerliche Kreise, die das Liebestrauerspiel tragen: Die zum jungfräulichen Dienste der Göttin geweihte Priesterin Hero, eine Art antiker Äbtissin und ihr Bewunderer, der Fischer Leander vom jenseitigen Ufer des Hellespont, der heutigen Dardanellen. Scheint doch auch das Volkslied, das auf alte Ursagen von der Meeresküste zurückgeht, schließlich mit den Königskindern auch mehr königliche, d. h. edle, auserlesene Kinder, starke, reine Herzen zu bezeichnen, wie sie zu solcher Liebe erforderlich sind. Die Liebe, als bewegende Macht des bürgerlichen Trauerspiels, hebt in ihrer wahrhaft tragischen Erscheinung denn auch seine moderne Alltagswelt. Sie macht aus ihren Gestalten Helden im Sinne der alten großen Tragödie.

Es ist daher nichts unangemessener, als das weichliche Verlangen, solche Stücke am Schluß doch noch glücklich, mit einem gut bürgerlichen Hochzeitsschmause ausgehen zu lassen; wie

man das in der Anfangsblüte der heutigen Familienstücke, im vorigen Jahrhundert sogar mit „Romeo und Julia" durch Abänderung des Schlusses versuchte. Tragische Helden können sich nun einmal schwer „als Neuvermählte empfehlen", am schwersten aber am Schlusse des Stückes. Ein alter, treffender Volkswitz unterscheidet auf der modernen Bühne Tragödie und Komödie (Trauer- und Lustspiel) ganz einfach dadurch, daß er besagt: kriegen sie sich am Schluß, so ist es eine Komödie; kriegen sie sich nicht, eine Tragödie. Ein menschenfeindlicher Weiser der neuesten Zeit hat freilich behauptet, daß sich dies in Wirklichkeit meist ganz anders verhalte und die Tragödie gerade erst dann beginne, wenn sie „sich kriegen". Auch darauf ist die moderne Bühne eingerichtet. Die unverträgliche, aus irgend welchen Gründen unglückliche, heute sagt man lieber gleich „unsittliche" Ehe ist gerade in unserer Zeit der beliebte Hintergrund für das bürgerliche Trauerspiel.

Im engsten Anschluß daran wäre schließlich noch darauf hinzuweisen, wie von diesem Brennpunkt aus nach allen Richtungen Anlässe zu Verwicklungen der Pflicht- und Ehrbegriffe ausgehen, die mit der Liebe selbst nur noch in sehr weiter, vermittelter Beziehung stehen. Die Stellung der Frau im Hause, ihre materiellen und sonstigen Ansprüche, ihre Ehre berühren nicht bloß Liebhaber und Gatten, sondern vor ihnen oder ohne sie auch Eltern, Geschwister, Anverwandte. Daß die Frau sich verkauft oder von ihren Eltern oder sonstigen Angehörigen verkauft wird, um eine „Partie zu machen", um ihrer unbegrenzten Putz- und Genußsucht und Standeseitelkeit zu frönen, war das zugkräftigste Thema unserer Bühne vor dem Weltkrieg. Heute ist mehr der Mann der Zielpunkt. Das Leben ist eine Rutschbahn, versichern uns Entgleiste, Verkommene, Verzettelte. Dabei kann man gegenwärtig deutlich das Streben bemerken, die Übung des höheren Kuppelwesens gerade im äußerlich ehrbaren oder gar „standesmäßigen" Familienleben aufzudecken; es als das Natürliche, Gewöhnliche hinzustellen, tragische Eiferer dagegen als bedauernswerte Schwärmer erscheinen zu lassen.

Diese „Wirklichkeits"-Schaubühne entspricht nun wohl doch nicht ganz dem Leben. Die Familienehre gipfelt in gewissem Sinne in der Ehre ihrer Frauen. Wird sie durch Fehltritte der Frauen verletzt, tritt die Neigung oder das sittliche Verhalten der Frauen — etwa durch Leichtsinn oder Verschwendungs-

und Putzsucht — in gefährlichen Widerspruch mit dem Willen oder mit strengen Pflichtbegriffen der Männer, z. B. beim Kaufmann, beim Beamten, beim Offizier, so entstehen daraus heftige Bewegungen im innersten Heiligtum der Familie.

Der Hausvater — von dem französischen Philosophen Diderot im vorigen Jahrhundert als Titelheld eingeführt — ist somit eine stehende Figur der modernen tragischen Bühne. Hatte das klassische Altertum ihn mit seinen häuslichen Sorgen lediglich auf die komische Bühne verwiesen, so hat es doch in seiner Geschichte diejenige Gestalt hervorgebracht, die unzähligen modernen Dramatikern, darunter einem Lessing, tragisches Vorbild wurde: den starr ehrbaren römischen Bürger Virginius, der seine Tochter lieber tötet, als sie der Verführung durch den Machthaber im Staate ausliefert. Ganz in die Verhältnisse seiner Zeit übertragen, ist das nämlich auch der Stoff von Lessings „Emilia Galotti". Ist kein rächender Hausvater da, so kann auch der Bruder dessen Rolle übernehmen, wie der Soldat Valentin, der Bruder des verführten Gretchens in Goethes Faust. Der streng ehrbare Sinn des Hausvaters kann aber auch die Verführte selbst zum verzweifelten Gericht über sich selbst treiben. So in Fr. Hebbels Trauerspiel vom Tischlermeister Anton und seiner Tochter Klara, das er nicht eben passend — denn eine rechte Büßerin bringt sich nicht um — „Maria Magdalena" betitelt hat. Ja, der bloße eigenwillige Rechtssinn des Hausvaters kann ihn durch verhängnisvolle Fügung grundlos zum Mörder der unschuldigen, nur auf sein Heil bedachten Tochter machen, wie den „Erbförster" von Otto Ludwig, eine fatalistische Abart des Virginius.

Endlich wird auf diesem Wege der ganze hier festgehaltene gesellschaftliche Grundcharakter des Familienstückes umgekehrt. Aus den Angeklagten werden die Ankläger, aus den Verführten und Verworfenen die Heiligen und Gerechten, aus den äußerlich Ehrbaren die eigentlich Schuldigen. Durchaus nicht erst in unserer Zeit, wie es das Aufsehensbedürfnis der Bühnenfabrikanten gerne hört, sondern seitdem das Gesellschaftsdrama überhaupt blüht, überfließen die Stücke, in denen gerade die Vertreter der bürgerlichen Unehrbarkeit, „gefallene Engel" und ihre natürlichen Söhne, edle Buhlerinnen, wie die „Camelien-dame", Verbannte, Gemiedene, ja geradezu Sträflinge gegen die gewissenlose Scheinheiligkeit der Welt die wahren Rechte des

Herzens geltend machen. Kein Vernünftiger wird solchen Stücken, so lange sie in den Grenzen der Aufrichtigkeit, Wahrheit und Möglichkeit bleiben, ihre Berechtigung absprechen und ihre besondere Anziehungskraft verkümmern. Der Dichter soll in das Innere der Welt leuchten und zeigen, daß es sich da mitunter ganz anders ausnimmt, als auf der schimmernden Außenseite.

Der Erfolgträger dieser Richtung in Deutschland, der Norweger Henrik Ibsen hat an einem, diese Gegensätze unwahrscheinlich heraushebenden Falle gezeigt, daß der Sohn einer hohen Ehe, ein genialer Künstler, der Giftträger des Samens seines Vaters ist und jämmerlich zugrunde gehen muß. Ibsen erhebt in einer Folge von Frauen verhimmelnden Stücken die entschiedensten Anklagen gegen die Ehe und schlägt den freien Verkehr des Pariser Quartier latin als Vorbeugungsmittel vor. Daß dies gerade der Ausgang der von ihm an den Pranger gestellten ehelichen Schrecken ist, daß die Syphilis durch einen Fehltritt erworben werden kann, verschweigt er.

Sein Gegenpart, der Schwede August Strindberg, sieht, als ursprünglich begeisterter Reformationsapostel, im weiblichen Geschlecht die Ursache des Eheunglücks und endet im völligen Pessimismus über die Beziehungen der Geschlechter. Der aufrichtige Beurteiler dieser Frage wird immer den einzigen Ausweg aus diesen Gefahren in einer unbedingten Anwendung der christlichen Grundsätze sehen. Er wird auf Serums nur geringen Verlaß haben, zumal der eigentliche Angreifer hier nicht das Syphilisgift zu sein scheint, sondern vielleicht andere Krankheitserreger gleicher Herkunft. Er wird sich also vor ihnen zu hüten suchen, so gut er kann und die sicherste Obhut hier ist ohne Zweifel die reine Ehe. Bevor er die Megali-Vigla, die Großwarte betritt, die dem Weibe verpönt ist, wird er tun, was er kann, um den „Gespenstern" des ehelichen Lebens auf ehrliche und lautere Weise zu entgehen.

Im Anschluß daran sind in der letzten Zeit Stücke ausgezeichnet worden, in denen „die Söhne" gegen die Eltern, zumal den Vater, auftreten und jugendliche Geschwister die väterlichen Leistungen verachten. Die „Jugend"-tragödien und Schreckbilder von „Frühlings Erwachen" aus der vergangenen Periode der deutschen Literatur sind hier förmlich positiv neu erstanden zum Kampfe der Jüngsten gegen die greuliche Ty-

rannei der älteren Geschlechter. Man weiß, wie auflösend der Krieg auf die durch Nichts gestützte Autorität gewirkt hat und wie mannigfach die Gefahren geworden sind, die hier drohen. Die „Jugendbewegung" auf dem Theater würde sie völlig entfesseln. Die Schwierigkeiten der Inszenierung, daß Frauen oder unwahrscheinlich maskierte Männer die jungen Leute spielen müssen, bedeuten unseren Bühnen nichts. Es kann ihnen ein ebensolcher Erfolg beschieden sein, als ihrer Zeit den naturalistischen Stücken, zumal sie sich ihrer Art nach auf die heutige Modeströmung des „Expressionismus" einstellen.

Dieser Expressionismus erklärt jetzt ebenso leidenschaftlich der letzten Mode des Naturalismus den Krieg, wie dieser sich gegen das „Veraltete und Überlebte" in der Literatur und der Kunst des alten Reiches wandte. Wie dieser sich auf das Rohe und Gemeine warf, so sucht jener des Unreife (Primitive) und Unausgeglichene, die Seele in der Kunst „auszudrücken". Insofern er das betont, was dem Naturalismus abging, fühlt er sich im Recht. Er bedenkt nicht, daß bloße Notaushilfen noch immer keine Kunst ausmachen, und er revolutioniert durch sein bloßes Auftreten. Inzwischen hat das Filmtheater, geräuschlos und sicher, alle Stätten belegt, die nur irgend das Volk für dramatische Spiele aufbringen kann. In wilden, grellen Szenen rollt lautlos das vorüber, was es in der Welt sucht: Spannung, Gegensätze, üppiger Genuß und grausame Ernüchterung, höchste Erhöhung und tiefste Erniedrigung, ferne Zonen und glänzende Bilder. Es ist nicht unmöglich, daß in der gegenwärtigen Lage der Film wirklich das Erbe des Theaters antritt, wie in der antiken Welt der Pantomimus (vgl. S. 11 f.).

In der jüngsten Zeit haben natürlich der große Krieg und die ihn auflösende Revolution auch auf dem Theater fast völlig Platz gegriffen. Der Krieg hat zunächst wenigstens unser weichliches und nur den häßlichsten Auswüchsen des Lebens gewidmetes Bühnenbild zum mindesten völlig umgestaltet. Er hat gelehrt, daß sich auch dort etwas anderes zu begeben hat, als bloß das Nichtige und Gemeine. Die Friedensprediger mit ihren bläßlichen, läßlichen Stücken sind ebenso verscheucht worden wie die anfänglichen Kriegsstimmer. Die Revolution kam und brachte die Bilder der Straße auch auf die Bühne, wo sie freilich sehr bald in ihrer aufregenden Wirksamkeit gehindert wurden. Denn die Trug-

und Irrgemälde des menschlichen Wahnes nun auch noch von den Stätten der Unterhaltung und Zerstreuung wirken zu lassen, ist jedenfalls ein höchst gefährliches Unwesen. Sind sie doch geschäftig genug, in die gewöhnlichen Darstellungen menschlichen Lebens und Treibens die eigentlich spannenden und lockenden Nuancen hineinzubringen. Das Gros des Menschlichen bleibt zu allen Zeiten dasselbe, mögen sich die Verfassungen, unter denen es steht, auch noch so sehr ändern. Es sind immer nur die Phantasten, die Schwärmer und ihre unlauteren Ebenbilder, die in den gewöhnlichen Fluß der Erdendinge ihre Anschauungen und ihre Forderungen hineinbringen. So müssen denn auch wir dies Kapitel mit der Klage schließen, die vor mehr als einem Jahrhundert Deutschlands großer Philosoph Immanuel Kant gegen die erfolgreichen Tageskonkurrenten unserer Klassiker erhob: „daß sie lauter Romanhelden hervorbringen, die, indem sie sich auf das Gefühl für das überschwenglich Große viel zu Gute tun, sich dafür von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit, die alsdann ihnen nur unbedeutend klein scheint, frei sprechen."

Man sieht, wie unerquicklich diese Vorwürfe der gemeinen Lebensbühne leicht werden, wenn sie tragisch sein wollen und es nicht sind. Und immer unerquicklicher werden sie, je tiefer sie zum gemeinen, dem rein tierischen Leben herabsteigen; und noch immer das tragisch erscheinen lassen wollen, was höchstens „traurig wahr" ist; was Eingreifen, Pflege, Schonung herausfordert und nicht zum leeren Angaffen da ist! Immer dringender, immer bestimmter sehnt man sich hier nach derjenigen geistigen Macht, die von alters her es gerade verstanden hat, diese Vorwürfe künstlerisch zu gestalten, ja gerade zur beliebtesten, erfreulichsten Wirkung zu bringen. Die Notwendigkeit des Humors, des Komischen: das Lustspiel, die Komödie kündigt sich an, zu der wir nunmehr übergehen.

*

Das Lustspiel (die Komödie).

Die letzten Betrachtungen haben uns immer häufiger die Grenzen bezeichnet, an denen die Darstellung des menschlichen Schicksals auf der Bühne eher anfängt unmöglich zu werden Je mehr diese Darstellung in das Bereich des allgemeinen Lebens

hineinrückt, je mehr sie das Alltägliche, das Kleinliche, das keinem Ersparte mit ausschließlicher, tragischer Wichtigkeit hervorhebt, desto eher wird sie den klaren, vernünftigen, am ehesten den einfach welterfahrenen Menschen überlästig, ja widerwärtig vorkommen.

Es drängt sich einem — mehr oder minder bewußt — die innere Frage auf, was die Leute vor uns da oben für ein großes Wesen von Sachen machen, die uns nichts angehen; da sie das alle gleich treffende Ungemach bedeuten und im Vergleich zu dem, was das Leben uns selbst an Leid und Kreuz vorgeführt oder selbst auferlegt hat, oft herzlich wenig bedeuten. Namentlich über das ewige Familien-, Liebes- und Ehegezänk auf der Bühne mit seiner unausstehlichen, fürchterlichen Wichtigtuerei kann man angesichts des wirklichen Elends und der tatsächlichen Not der Welt oft geradezu ungehalten werden. Da ist denn oft der einzige Ausweg, über dieses Mißverhältnis zwischen dem, was daran ist und was daraus gemacht wird, zu lachen; das, was nicht so ernst, ist eben gar nicht mehr ernst, sondern heiter zu nehmen, sich mit einem Scherze darüber zu erheben, darüber „hinwegzusetzen".

Hier liegt denn nun von jeher die Grundwurzel dessen, was gerade wieder auf der Bühne zu seinem unumschränkten Rechte gelangt: die Wurzel des heiteren (komischen) Bühnenspiels, der Posse, des Lustspiels, „der Komödie". Es ist in der Tat nicht bloß klüger und gesünder, sondern auch edler und künstlerischer, über „das Gemeine und Widrige", den Ärger und die Plackereien des alltäglichen Lebens zu lachen, als sie in trübseliger Breite aufzubauschen. Dort verdaut man sie rasch, hier liegen sie einem — wie man so sagt — im Magen. Durch jenes beweist man die Stärke seines Gemütes, das sich über solche Geringfügigkeiten erhaben fühlt, durch dieses bestätigt man nur seine Abhängigkeit, seine Unterwürfigkeit gegenüber den Launen des Glückes. Nur wer über das Nichtige recht lachen kann, wird auch das Schwerwiegende und Bedeutende recht ernst nehmen.

Tüchtige Geschlechter beweisen das sinnfällig gerade durch den Zustand ihrer Bühne. Bei ihnen ist gerade jenes ganze gespreizte Liebeswesen oder -unwesen, namentlich nach seiner nur tragisch aufgebauschten unliebenswürdigen Seite, also vornehmlich der Liebes- und Ehezank, ausschließlich ein Vor-

wurf der komischen Bühne. „Viel Lärm um nichts" betitelt Shakespeare witzsprühend eine solche Liebeszankkomödie und gibt ihr nicht zufällig den ernsten Hintergrund eines wirklichen Unheils, das menschliche Bosheit angerichtet. Eine stehende in diesem Sinne komische Figur des Welttheaters, das zänkische Eheweib, hat Shakespeare in seiner bekanntesten Komödie „Der bezähmten Keiferin" glorreich ihren Herrn und Meister finden lassen.

Die rechte komische Bühne ist von ganz anderer Art. Wir haben bei der Schilderung des die dramatische Kunst begründenden griechischen Theaters gesehen, wie sich die höchsten Äußerungen des heiteren Bühnengeistes in Aristophanes unmittelbar neben die unerreichten tragischen stellen; wie das possenhafte, die gemeine Welt dem Helden zugesellende Satyrspiel als unentbehrliche Ergänzung zu den großen Schicksalen der erschütternden Tragödie tritt. Die komische Bühne bedarf aber der kunstmäßigen Begründung weit weniger als die tragische. Sie erscheint ebenso als allgemeines Naturerzeugnis, wie jene als besonderes Kunstprodukt.

Die tragische Bühne ist wie die ernste hohe Dichtung überhaupt aus vornehmen Kreisen der Gelehrten, Sänger und Priester, hervorgegangen, wird immer wieder durch sie gehalten und erneut. Dessen bedarf — wie gesagt — die komische Bühne kaum. Sie wuchert fröhlich, wo sie nur den geringsten entgegenkommenden Boden im Volke findet und zwar auf jedem Boden, in jedem Lande. Es ist kaum einer der sogenannten „wilden" Volksstämme so vertiert und roh, daß er nicht neben bescheidenen Ansätzen zu Musik und Tanz eine Art von komischer Bühne besäße. Der bekannte Mann mit dem komischen Gesicht, früher bei uns stets durch ein buntes Jäckchen, die Pritsche und Schellenkappe ausgezeichnet, der als „Komiker" die Lachmuskeln in Bewegung zu setzen hat, fehlt keinem Volke auf dem Erdenrund. Mag er als dummer Teufel oder als durchtriebener Schelm, in welchem Gewande er wolle, auftreten, immer wird er der dankbaren Aufmerksamkeit einer fröhlichen Menge sicher sein. Denn das ist, soviel Stoff sie auch dazu bietet, keine ganz leichte Kunst in der Welt. Und die Menschheit wird immer Ursache haben, diese Kunst — fröhlich zu machen — von selbst aufzusuchen.

Die ersten Ansätze zur Komödie sind überall ebenso wie im

Leben so allgemein und belanglos wie nur möglich. Der kleine körperliche Unfall — das Fallen an und für sich, namentlich bei würdevollem oder gar gespreiztem Gebaren für die Umgebung ein Gegenstand des Gelächters — böse Bubenstreiche im Stile von Max und Moritz, endlich die Prügel, Prügel in aller Form, jedweder Ausdehnung und allgemeiner Zuständigkeit: das sind die komischen Elemente, über die auf dem ganzen Erdenrund und schließlich auch bei uns durch die Jahrhunderte hauptsächlich gelacht wurde und gelacht wird. Namentlich das Verhältnis des Dieners — im Altertum und in anderen Weltteilen des Sklaven — zu seinem Herrn liefert unter den schier unerschöpflichen Anlässen dieser Erde zum Hauen hier den ergiebigsten Stoff. Und es ist durchaus nicht immer bloß der Diener, der die Prügel empfängt. Er weiß sie mitunter geschickt auf den Herrn abzuleiten und wo er hauen kann, da haut er selbst und wenn es auf den Teufel wäre! Nicht bloß der ungeschickte, sondern der aus Mutwillen ungeschickte, der durchtriebene Diener steht hier sehr häufig neben einem geistig nicht eben wohlhabenden oder einem überspannten, dafür aber um so gravitätischeren Herrn. „Faust und Kasperle" mit seinen unendlichen empfangenen und gewährten Prügeln, wem fällt dies Paar aus der Puppenkomödie nicht ein? Nun, diese Puppen sind uralte komische Figuren des Welttheaters. In Deutschland heißt der Komiker, der sonst als „Narr", englisch „Clown", mit deutlichem Hohne auf die närrische Welt auftritt, geradezu der „komische Knecht". Als Rufnamen wählt er den jeweilig landesüblichen, also Pierrot (Peterl), Jean, John, Hänschen und dgl.; als Familiennamen gern die nationale Leibspeise: in Frankreich Jean Potage, Hanssupp, in England John Bull vom Bullen-Ochsenfleisch (roastbeaf), in Deutschland „Hanswurst".

Das edle Paar steht aber durchaus nicht allein auf der komischen Bühne. Der gravitätische Herr, der lange, lange vor der Erfindung des Pulvers auf die Welt kam, spaltet sich in Zeiten und Ländern in viele stehende Abarten: der verliebte, eifersüchtige Greis, der hochgelehrte, über seinen eigenen Schatten stolpernde Schulmeister, der stocksteife Gerichtsbeamte in Talar und Perücke, der lebensgefährliche und marktschreierische Arzt, das feiste, die Freuden des Diesseits wunderbar mit Himmel und Hölle in Einklang bringende Pfäfflein. Und der komische Knecht in seinen tausend Landestrachten vom Guadalquivir

bis an den Ganges, wie könnte er ohne ein komisches Mägdlein auskommen, das dem „Narren" treulich als „Närrin" zur Seite hüpft und damit zehntausendmal gescheiter tut als die ganze „närrische Welt"? Ob sie das Kopftuch der Neapolitanerin, die Flügelhaube der Französin oder den deutschen Filz- und Strohhut trägt, Colombine, Pierrette, Lisette oder Gretel heißt, sie ist — auch wie er — immer dieselbe.

Ja, sie besitzt sogar einen für uns bemerkenswerten Vorzug vor ihm. Da es sich hier ums Theater handelt, darf es niemanden wundern, daß das Weib sich einmal treuer zeigt als der Mann. Denn sie ist dem Theater treu geblieben: als schnippisches, gefährliches, aber auch sehr gern hilfreiches und gefälliges Kammerkätzchen im Mousselinhäubchen dient sie noch immer gern und willig auf unseren Bühnen, ohne vorläufig daran zu denken, diesen Dienst je anders als zum Scheine aufzusagen. Vielleicht ändert sich das auch jetzt, da die Frauen im Reichstag sitzen. Er aber — er ist schon längst von unserer heutigen Bühne verschwunden. Nur noch in alten guten Schwänken aus der Vergangenheit treibt er da noch sein Wesen. Heute aber hat er sich so modernisiert, zurechtgestutzt, überkleistert und „übermenschlicht", daß man unter seinen tausend Röcken und Gesichtern meist nur mit Mühe den alten ehrlichen „Hanswurst" erkennt.

Man sagt, ein deutscher Professor habe ihn von der Bühne vertrieben. Aber ein anderer Deutscher, der kein Professor war, nämlich Lessing, hat nicht undeutlich zu verstehen gegeben, der „komische Knecht" hätte sich das gar nicht gefallen zu lassen brauchen; sondern er hätte ruhig neben dem deutschen Professor (Gottsched) auf der Bühne weiter wirken können. In jedem Falle sind die komischen Herren der Bühne treu geblieben. Ja, sie scheinen geradezu auf der Bühne gealtert zu sein. Denn die Komik des Alters, in früheren Zeiten wesentlich dem „alten Weibe" vorbehalten, ersetzt auf unserer Bühne nachgerade völlig die ewige Jugend des guten Hanswurst. Im römischen Lustspiel ist der „alte Herr" zwar eine viel geärgerte, oft hinters Licht geführte, gerne prügelnde, aber dabei immer doch höchst würdige, gelegentlich sogar recht ernsthaft werdende Person. Die italienische komische Volksbühne (Commedia dell' arte = „Kunst"-komödie), deren Ursprünge hoch ins Altertum hinaufreichen, hat ihn aber jedenfalls in der Zeit, da ihre komischen Figuren für die ganze Bühnenwelt Muster zu werden begannen,

also am Ausgange des Mittelalters immer mehr dieser Würde entkleidet. Nur der alte Geck und Pedant, der verliebte Greis und der alte Hahnrei ist von ihm geblieben. Als solchen kennt ihn in zahllosen Verkleidungen und als Opfer unerschöpflicher Streiche der losen Jugend die moderne Posse und Operette, die Vertreter der heutigen komischen Volksbühne.

Daß „die komische Alte" sich durch ihn nicht hat verdrängen lassen, braucht nicht erst besonders gesagt zu werden. Hierfür genügt die bloße Nennung des Wortes „Schwiegermutter". Die tyrannische Herrschaft dieses furchtbaren Fabelwesens der fortgeschrittenen Menschheit, dessen Wirklichkeit ebenso abgeleugnet, als — vielleicht öfter! — ingrimmig behauptet wird, auf der komischen Bühne entfaltet sie ihre ganze Macht nicht bloß gegen ihren alten, sondern ebenso gegen ihren jungen „Herrn", den Schwiegersohn. Hier pflegt im Leben der Spaß gewöhnlich aufzuhören. Aber auf der komischen Bühne beginnt er da gerade. So sind nun einmal die Menschen. Über den „Fall" des anderen können sie immer lachen. Über den eigenen jammern und schreien sie.

Wir haben mit dieser Übersicht über „die komischen Figuren" schon von selbst andeuten müssen, wie die Fülle und Unfülle der komischen Bühne sich nicht auf die rein körperlichen, bei denen man blaue Flecke davonträgt, beschränken. Je höher, verwickelter und allgemeiner die Zivilisation eines Volkes wird (damit keineswegs seine Moralität!), desto mehr vergeistigen sich — sozusagen — jene Unfälle. Die blauen Flecke trägt man zwar immer noch davon. Aber sie sind nicht mehr sichtbar, sie werden nur noch gefühlt. Die Püffe des lieben Nächsten, die Prügel des Herrn und Vorgesetzten, das Stolpern, Ausgleiten und die tausend Widerwärtigkeiten auf dem tückischen Glatteis des Lebens: das alles setzt sich in seelische, geistige „Quetschungen" um.

Der Hintergrund für das komische Gebaren der komischen Figuren, die Schnurren und Späße der Lustigmacher wird also immer mehr, je höher die Komödie steigt, das weite Reich der Verlegenheit, der in irgend welchem Betracht für die Personen im Stücke unangenehmen, peinlichen fatalen Lage. Diese Lage wirkt um so lächerlicher, gerade je weniger sie zu dem paßt, der in sie gerät, je mehr sie ihn verblüffen und ärgern, je ärger sie ihn blamieren muß. Es muß aber bei dieser Unannehmlichkeit

doch immer das gewahrt bleiben, worüber man eben noch lachen kann und darf. Die Lagen dürfen nicht zu schlimm für den Betroffenen (namentlich in Hinsicht auf seine persönliche Gefährdung) oder doch nur scheinbar schlimm, heilsame Schreckschüsse für ihn werden. Sie müssen dann rasch vorübergehen oder dem Zuschauer den vollkommenen Einblick ermöglichen, daß im Ernst nichts zu besorgen ist. Das Gefühl der sorglosen Heiterkeit des Zuschauers wird sofort verletzt, sobald der Spaß bei der fatalen Lage aufhört. Auch wo Dinge die Kosten des Gelächters tragen müssen, mit denen man, wie gleich Eingangs bemerkt, nicht spielen sollte, wird der Heiterkeit alsbald ein bedenklicher Mißklang beigemischt werden. Je höher die Komödie dichterisch steigt, je höher und edler der Geist ist, der sie schuf, desto ängstlicher wird sie gerade dies vermeiden. Auf seiner dichterischen Höhe wird der Komödiendichter zum feinsten und schärfsten Sittenrichter, dem dann gerade in diesem Hinblick auch wohl ein edler Ernst mitten im Spaß wohl ansteht.

Das weiteste Gebiet für die komischen Verlegenheiten der Komödie liefert bekanntlich von alters je die unendliche Möglichkeit zu Verwechselungen, die das viel verschränkte Leben bietet. Die Verwechselung durch Ähnlichkeit, namentlich bei Verwandten (Zwillingen), ist früh schon auf der römischen Lustspielbühne zu einer für alle Folgezeit vorbildlichen, immer wieder nachgeahmten klassischen Komödie (den Brüdern Menächmus des Plautus, Vorbild der zwei Edelleute von Verona" und von „Was ihr wollt", bei Shakespeare) gediehen. Die Verwechselungen durch Zusammentreffen ähnlicher Umstände, gleiche Ankündigung oder dergleichen, mitunter wohl auch durch berechnetes Possenspiel reihen sich an, gehen auch Hand in Hand mit den Verwechselungen aus körperlicher Ähnlichkeit. Wenn ein hoher Herr für seinen Diener, der ängstlich erwartete Chef eines tyrannischen Bureaukraten für einen überlästigen Bittsteller gehalten wird, so lacht der besser unterrichtete Zuschauer. Sieht er gar allzu strenge oder steife Würde dabei in ihr Gegenteil verkehrt, einen Geistlichen für einen Koch, einen pedantischen Professor für einen Zirkusclown gehalten, so steigt sein Vergnügen. Verkleidungen dienen dazu, Verwechselungen willkürlich herbeizuführen oder sich bei verliebten Streichen dadurch zu sichern. Die Verwechselung der Tracht der Geschlechter, das Pagenkostüm der Liebhaberinnen (Violas in Shakespeares „Was ihr wollt"), die Tantenrollen

junger, übermütiger Leute sind heute so zugkräftig wie je. Der Verwechselung ist die Ertappung als neuer Grund zum Lachen eng verbunden. Aber die Ertappung mit allen Listen, ihr auszuweichen und allen Tücken des Zufalls, der sie gerade befördert, ist selbst ein unerschöpflicher Anlaß zu Komödien. Namentlich in Frankreich blüht er, wo die Neigung aller Kreise zu verliebten Abenteuern das allgemeine Verständnis für die dabei möglichen Verlegenheiten befördert und die Lachlust über das Mißgeschick des andern steigert.

In ihrer höchsten Form verzichtet die Komödie auf diese handgreiflichen Mittel, Lachen zu erregen. Ein berühmter Rügevers eines Kunstrichters über den großen Lustspieldichter Molière besagt:

Im lächerlichen Sack, drin Hanswurst steckt, erscheint
Der Dichter mir nicht mehr, der schrieb den „Menschenfeind".

D. h. eben die Verwechselungs-, Verkleidungs- und Ertappungspossen (die Molière für sein Theater um des lieben Brotes willen als Zugstücke schreiben mußte) sind des hohen Geistes nicht würdig, aus dem die tiefsinnige Komödie vom „Menschenfeind" entsprang. Die Molièresche Komödie „Der Menschenfeind" pflegt bis auf den heutigen Tag als das merkwürdigste Muster jener höchsten Gattung des komischen Dramas angeführt zu werden, die mit Vermeidung aller Schnurren und Possen lediglich in der Vorführung absonderlicher Charaktere und ihrer seltsamen Stellung zur Welt ihre Aufgabe erkennt. Das gewöhnliche Possenspiel schwingt sich im bunten Durcheinander seiner komischen Handlung höchstens zur genaueren Kennzeichnung der Geschlechter in den verschiedenen Lebensaltern, der Stände und Berufe empor. Dabei verfährt es bekanntlich ziemlich einförmig und oberflächlich. Oft muß es den Vorwurf hören, daß seine Lieblingsfiguren, also der Backfisch, die alte Jungfer, die Schwiegermutter; der schüchterne, lyrische Jüngling, der schneidige Leutnant, der zerstreute Professor, der ingrimmige Herr Major usw. — alle immer über einen Leisten sind.

Das feine Lustspiel, die höhere Komödie richtet nun gerade darauf ihr vornehmstes Augenmerk. Sie will nicht bloß die äußeren Unterschiede der Menschen, Geschlecht, Alter, Stand und Beruf genauer und feiner, je nach Lage und Umständen,

zum Ausdruck bringen. Nein, sie dringt tiefer. Sie strebt die innersten Merkmale des jeweiligen Charakters, die Eigentümlichkeiten seiner Natur zu offenbaren. Hier ist nun jener Molièresche edle Weltverächter, der immerzu über die Hohlheit, Falschheit und Eitelkeit der großen Welt schimpft und dabei doch in einen wahren Ausbund ihrer schlechten Eigenschaften, eine herz- und charakterlose Kokette verliebt ist, wirklich ein wahres Meisterstück der höchsten Kunst der Komödie. Molière soll sich darin ja selbst in seinem Verhältnis zu der ersten Darstellerin jener Koketten, der Schauspielerin Armande Béjart, seiner eigenen Frau, dargestellt haben. Man weiß nicht, ob man über einen solchen Menschen lachen oder ob man ihn tief bedauern soll. Jedenfalls gewinnt er unsere herzliche Teilnahme. Er erweckt jene besondere Art von komischem Gefühl, das man Humor nennt, welches aus der Heiterkeit über die bunten Gegensätze der Welt zugleich mit der nachdenklichen Rücksicht auf ihre Leiden und Widersprüche gemischt ist.

Es bleibt überhaupt ein großer Vorzug der Komödie vor dem ernsten sozialen Schauspiel, in ihrer gemeinsamen Welt des Durchschnittslebens und der breiten Alltäglichkeit viel natürlicher, richtiger und wahrer sein zu können, ohne die am Ende des vorigen Abschnitts bezeichneten falschen und übertriebenen Ansprüche an die Vollkommenheit der Welt und der Menschen in ihr. Das rechte Lustspiel nimmt Welt und Menschen, wie sie nun einmal sind, denkt an keinen zukünftigen „Himmel auf Erden" und fordert keine Tugendspiegel. Aber indem es die tatsächlichen Gegensätze dieser feindlichen Welt recht durcheinander wirbelt und die Schwächen und Unvollkommenheiten der Menschen in ihr sogar bis ins Lächerliche übertreibt, zeigt es mit einem Male mitten in dem wüsten, wirren Durcheinander goldene Fäden, die es liebend durchziehen; und auf dem Grunde der menschlichen Sünden und Fehler entdeckt das Lustspiel, gerade weil es sie so natürlich findet, vielleicht gerade ein goldenes Herz.

Die deutsche komische Bühne, die sonst an guten Lustspielen nicht reich ist, kann sich rühmen, eine Perle gerade der eben gekennzeichneten edelsten Gattung des Lustspiels ihr eigen zu nennen. Es ist das Mrster dessen, was der Reformator der deutschen Literatur, Lessing, im sozialen, damals bürgerlich genannten Schauspiel erstrebt wissen wollte: das unsterbliche

Lustspiel Minna von Barnhelm. M. v. B., ein reiches sächsisches Fräulein, findet nach Ausgang des Siebenjährigen Krieges des großen Preußenkönigs gegen alle seine feindlichen Nachbarn, ihren Verlobten vom sächsischen Feldzug her, den preußischen Major Tellheim in Not und Bedrängnis. Das stolze Herz des Ehrenmannes entzieht sich, da er nichts einzusetzen hat, seinem ersehnten Glück. Minna muß erst das Vorgeben durchführen, von ihrem Onkel wegen ihrer Liebe enterbt worden zu sein, um den Treuen, der inzwischen durch seinen König glänzend in Stellung und Ehre wiederhergestellt ist, alsbald wieder an ihrer Seite zu haben.

Dieser Held ist nun keineswegs ein sozialer Mustermensch und Tugendspiegel. Er ist stolz, heftig, wenig haushälterisch, ungerecht und voreingenommen gegen Menschen und Dinge, vor allem aber bis zur Unverträglichkeit empfindlich. Das Fräulein fordert keine Wunder, fühlt sich nicht als „Rätsel", und auch nicht „symbolisch", sondern ist eigentlich nur von einem und zwar dem allergewöhnlichsten weiblichen Gedanken erfüllt: Sie will ihren Mann.

Aber wie gesagt, gerade in dem, was die Symbolischen von heute, die mit Wind bis zum Platzen angefüllten Tugendschläuche von früher, auf dem Theater so gern zu übersehen und zu vergessen pflegen, in ihrer ganz gemeinen Pflicht und Schuldigkeit gegen sich und gegen die Ihrigen, da kennen diese Menschen keine Schnippchen und Wippchen. Genau so steht es mit ihrer Umgebung, mehr ihren Freunden und Beratern, als ihren Untergebenen: seinem Wachtmeister Paul Werner und ihrer Kammerzofe Franziska, in denen der alte „komische Knecht" mit samt seiner Magd aus der alten Possenbühne ihre fröhliche Urständ feiern.

Das Stück schildert eine wirre, traurige Zeit nach dem „langen ungewissen, halb rechtlosen Zustand" eines so erschöpfenden Krieges. Menschlein von allerlei Farbe wirbeln da durcheinander: Abgestumpfte Soldaten, arme, verlassene Offizierswitwen, Schelme, fremde Abenteurer, falsche Spieler, die „im Spiel betrügen" „das Glück verbessern" („corriger la fortune") nennen. Und dennoch wirkt und findet sich das überall verstreute Gute, entdeckt und blamiert sich endlich das Böse. Die ärgsten Gegensätze, die gerade in Deutschland und noch dazu damals gedacht werden können, die zwischen den verschiedenen feindlichen

Stämmen führt das Stück vor. Allein das rechte, kernige Menschentum schlägt die Brücke vom Lande Meißen über die Elbe, hinter der — Pfui Spinne! — Preußen liegt. Unsere Zeit böte — freilich nur dem Takt und Feinsinn eines Lessing — Stoff und Anlaß genug für eine Minna von Barnhelm nicht mehr bloß der feindlichen Stämme, sondern der feindlichen Nationalitäten.

Es ist nicht die Aufgabe der komischen Bühne, „die Menschen zu bessern und zu bekehren", Zustände, Einrichtungen zu reformieren, natürliche Gegensätze aufzuheben. Aber die Punkte, wo etwas geradezu faul ist an Menschen und Dingen, die Grenzen, wo Zustände unhaltbar und die Gegensätze unerträglich zu werden beginnen: diese zu bezeichnen und aufzudecken, erscheint als eine im Gefolge ihres künstlerischen Amtes auftretende ganz natürliche Pflicht. Nirgends kann man es leichter wagen, als (nach den Worten eines alten Dichters) „mit Lachen die Wahrheit zu sagen".

In älteren Zeiten haben große Dichter umgekehrt die Wirkungen ihrer Stücke beeinträchtigt, weil sie nach den früheren hohen Anforderungen an den Ernst der Tragödie sehr ernste Stücke aus Bescheidenheit als „Lustspiele" bezeichneten. So zuletzt noch Grillparzer mit seinem herrlichen Abenteurerstück aus der Zeit der Entwilderung Deutschlands durch die christliche Kultur „Weh dem, der lügt!" Ganz besonders Shakespeares als Lustspiele gehende Stücke sind zum Teil aus diesem Grunde Mißdeutungen ausgesetzt.

So streng Shakespeare nach der Sitte seiner Zeit nur die Stücke mit tragischem (unheilvollem) Ausgang als „Tragödien" von den Komödien mit glücklichem Ende absonderte, so wenig führte er die Scheidung zwischen Tragischem und Komischem im Stücke selbst durch. Wie die Welt und das Leben keine reinliche Scheidung zwischen hellem Spaß und bitterem Ernst zuläßt, so wenig kennt sie der tiefe Lebensspiegel dieses Weltdichters. In all seinen Trauerspielen, oft in entsetzlichen Auftritten, wie in denen des poetischen Wahnsinns jenes armen, alten, von seinen undankbaren Kindern ausgestoßenen Lear, haben die „Narren" (Clowns) der volksmäßigen Possenbühne Zutritt — oft zu den ergreifendsten und sinnigsten Wirkungen. Denn wenn der Narr in solchen Momenten die Wahrheit sagt, kommt sie besonders schneidend heraus. Wenn

Güte und Treue in dieser „klugen" Welt sich zum Narren flüchten müssen, erscheint diese Welt doppelt tragisch.

Auf der anderen Seite hat sich Shakespeare für seine Lustspiele oft gerade die rührendsten Geschichten und die edelsten, ja erhabensten Charaktere gewählt. Mehrere dieser Lustspiele haben den Vorwurf gemeinsam, daß eine Reihe guter lieber Menschen durch die schnöde Tücke der Welt und zwar gerade der großen Welt (der „feinen Gesellschaft" am Hoflager, der Residenz) betrogen, verfolgt und schließlich in die Einsamkeit gedrängt werden. Dort unter den grünen Bäumen der Wildnis, im Verkehr mit guten, einfachen Naturmenschen begründen sie einen förmlichen Bund der Liebenswürdigkeit, Verträglichkeit und guten Laune, in dem es eine Lust ist, die große, falsche Welt mit ihren hohlen Scheingütern zu vergessen. Solche Stücke sind: „Wie es euch gefällt"; „Verlorne Liebesmüh" (fälschlich bei uns „Liebes Leid und Lust" übersetzt); „Das Wintermärchen", „Cymbeline", „Der Sturm". Ja zu schneidenden Mißtönen kann die komische Bühne Shakaspeares Anlaß nehmen, wenn sie in der bekannten Geschichte von der Wechselforderung eines Juden auf ein Pfund Fleisch aus dem Leibe seines Feindes (dem „Kaufmann von Venedig") vor Augen führt, zu welchen Ungeheuerlichkeiten die Sonderstellung des Judenvolkes führen könne.

Es ist der letzte Schritt, den die Komödie wagt, mit dem sie aber beinahe über sich selbst hinausgeht und ihrer eigentlichen Aufgabe als heller Weltspiegel untreu wird. Wenn sie nämlich die ewigen Mißstände der Welt und die uralten Gebrechen der Menschen in einem solch grellen Lichte zeigt und in so scharfem Tone geißelt, daß Abscheu und Entrüstung die Freude am Spott schließlich überwiegen, so verläßt sie die ihr gesteckten Grenzen einer rein künstlerischen allgemeinen Unterhaltung und übt das strenge Amt des Sittenrichters und Bußpredigers. Es erscheint als besonders glückliche Naturanlage und hoch ausgebildete Kunst der antiken Komödie (des Aristophanes), daß sie diese Klippe vermeidet. Die neuere Komödie dagegen mit ihrem durch das Christentum verschärften Gewissen zeigt die entschiedene Neigung, jene Grenze bei passender Gelegenheit zu überschreiten und wie man das wohl ausdrückt, „ungemütlich zu werden".

Ein Musterstück nach dieser Richtung ist wiederum eine Mo-

lièresche Komödie, der bekannte, zu einem stehenden Charakter gewordene „Tartüffe". Ein tückischer, rücksichtslos streberischer Heuchler unter dem Mantel der Andacht und kirchlichen Frömmigkeit, ja schließlich jeder Scheinheilige heißt nach dieser Komödie ein Tartüffe. Diese Figur war für ihr Zeitalter, in dem die Kirche gerade in der bürgerlichen Gesellschaft ihre höchste Macht entfaltete, und namentlich für das damals von Jesuiten und Frömmlern beherrschte, sonst aber durchaus nicht bessere Paris kennzeichnender und interessanter als für das unsere, vorherrschend ungläubige oder religiös gleichgültige. Heute verstehen die Tartüffe auch andere ungeistliche Masken (etwa von „Übermenschen" und „freien Adelsmenschen") vorzunehmen.

Tartüffe weiß sich in seinem geistlichen Mäntelchen in der Familie eines reichen, bigotten Pariser Spießbürgers festzusetzen. Er ist so heilig, daß er sich schon anklagt, einen Floh im Zorne umgebracht zu haben. Er weiß die gewöhnlichen Mittel der Andächtelei, salbungsvollen Ergebenheit, strengen drohenden Bußpredigt so außergewöhnlich geschickt und überzeugend anzuwenden, daß der verblendete Tor von Hausvater dem scheinheiligen Bösewicht sein ganzes Hab und Gut „für seine frommen Zwecke" verschreibt. Dabei stellt dieser Mensch als rechtes Muster „galanter" geistlicher Gewissenlosigkeit der hübschen Frau seines Wohltäters auf das Verwegenste nach. Als diesem nun endlich, da alles Reden der empörten Familienmitglieder nichts hilft, durch die Frau der tätliche Beweis von der wahren Natur seines verehrten Heiligen geliefert wird, da will er den Kerl natürlich zur Tür hinauswerfen. Aber nun zeigt sich Tartüffe nach seinem ganzen Charakter. Er zieht seine notariellen Verschreibungen hervor und geht daran, seine erschlichenen Rechte sofort bis aufs Titelchen geltend zu machen. Die Familie steht wie angedonnert, da sie sich, nun umgekehrt, durch diesen Teufel auf die Straße gesetzt sieht. Der Dichter weiß diesen Ausgang natürlich — durch einen unmittelbaren Machtspruch des Königs — zu verhindern und den Bösewicht am Schlusse der verdienten Strafe zuzuführen. Allein der quälende Stachel, daß in Wirklichkeit ähnliche, freilich weniger handgreifliche Anschläge dieser Art nicht so glücklich abgewendet werden, bleibt im Hörer zurück und macht die Wirkung solcher Komödie nicht eben zu einer heiteren.

Als deutsches Beispiel dieser Gattung möge „Der zerbrochene Krug" des mit Trauerspielen schon mehrfach herbeigezogenen märkischen Dichters Heinrich v. Kleist dienen. Hier sehen wir einen Charakter wie den Tartüffe in der Stellung, in der er sicher am widerlichsten wirkt, nämlich als Richter. Bei der Prüfung eines kleinen holländische Dorfgerichts durch die vorgesetzte Behörde zeigt sich im Verlaufe eines Streithandels über eine Kleinigkeit, einen zerbrochenen kostbaren Krug, daß der Dorfrichter Adam selbst der Schuldige ist. Er hat der Tochter der Klägerin nachgestellt und dabei den Krug und sich selber zerschunden und zerschlagen. Den Verdacht aber hat er glücklich auf den Schatz des Mädchens abgewälzt: einen Bauernburschen, den Adam durch ein Attest vom Militär loszubringen dem Mädchen versprochen hat, natürlich nur um sie zu kirren. Durch gefälschte Dokumente hat er dem Mädchen weisgemacht, daß ohne dies Attest ihr Bräutigam in die todbringenden ostindischen Kolonien geschickt werde. Aus Angst diese Gunst zu verscherzen, wagt das Mädchen nichts auszusagen. Allein die Beweisaufnahme in Verbindung mit dem zerschundenen Gesicht des hinkenden Dorfrichters spricht schließlich so überzeugend, daß der Vorgesetzte den Sachverhalt leicht durchschauen kann. Doch erst als der schändliche Richter Hals über Kopf den Burschen zu Kerker und Halseisen (wegen Ungebührlichkeiten) verurteilt und den armen Bauern nichts übrig bleibt als die aussichtslose Appellation beim Obergericht; da wirft das verzweifelnde Mädchen dem Richter seine Schuld an den Kopf. Die Anwesenheit des Vorgesetzten bringt auch hier alles ins Gleiche, klärt die Fälschung wegen des Attests auf und bewirkt, daß der Richter abgesetzt wird. Aber der Eindruck ist doch auch hier trotz der mildernden Geringfügigkeit des ganzen Handels ein etwas gedrückter; da man sich fragt, wie er wohl abgelaufen wäre, wenn die obere Behörde zufällig nicht gerade zugegen gewesen wäre.

Das Stärkste in der Vorführung heuchlerischer Gesetzlichkeit und eines Richters, der am schwersten und widerwärtigsten gegen die Strenge seines eigenen Gesetzes sündigt, hat wiederum Shakespeare in der Komödie „Maß für Maß" geleistet. Hier handelt es sich um einen streberischen Statthalter, der — noch dazu in Wien, — gleich die Todesstrafe auf jedes Sittlichkeitsvergehen setzt und nun ein edles Mädchen, das ihren Bruder

losbitten möchte, um diesen Preis in seine Gewalt zu bringen meint. Auch da ist es der Herrscher selbst, der — vorgeblich auf Reisen — verkleidet das Treiben seines Statthalters beobachtet und den glücklichen Ausgang — sehr milde für jenes Scheusal — herbeiführt. Hier geht überall die Bühne — durch das ihr innewohnende Bestreben, alles auf die dramatisch wirksame Spitze treiben und ihren *Fall* als die *Regel* darzustellen — über ihre eigene Natur als ein treuer Spiegel der Wirklichkeit und namentlich ihre komischen Befugnisse hinaus. Sie verteilt unwillkürlich Licht und Schatten nicht mehr richtig und wirkt, mag sie auch dabei mit der Schellenkappe klingeln, auf den Menschenfreund niederschlagender als ein Trauerspiel mit seinen offenbaren Schrecken. So stehen wir denn auch hier wieder am Schlusse unserer Darstellung an einem kritischen, Zweifel und Bedenken aufregenden Punkte. Es gibt keine andere Möglichkeit, über diese uns wiederholt aufgestoßenen Bedenken hinwegzukommen, als schließlich noch eine künstlerisch ganz unbefangene, reinwegs staatswissenschaftliche Betrachtung des Theaters, als eines wichtigen Bestandteils des Volkslebens. Die soziale, rechtliche und erziehliche Stellung des Theaters, seine Geschichte im Staate, seine Beziehungen zur Schule, zur Erziehung im allgemeinen, muß uns noch ein wenig beschäftigen. Vielleicht daß hier, wo man sie am wenigsten sucht, am leichtesten und sichersten gerade die letzte Rechtfertigung des Theaters und deren Bewährung bei den höchsten Aufgaben des Staates und der Gesellschaft uns gegenübertritt!

*

Staatswissenschaftliche Betrachtung des Theaters und seiner Geschichte.

Wenn dem Theater lediglich eine künstlerische und geschichtliche Bedeutung für die Menschheit innewohnte, so könnten wir unsere Ausführungen für beendet halten. Allein vielfach sind uns schon in ihrem Verlaufe diejenigen Erscheinungen entgegengetreten, welche die Kunst des Theaters vor jeder anderen in einschneidende und somit auch oft bedenkliche, ja gefährliche Beziehungen zum Leben und Treiben der menschlichen Gesellschaft setzen. Man denke auch nur an die anderen, vorzugsweise

so genannten schönen Künste: an Musik, Malerei, Bildnerei und Baukunst! Wie ruhig, harmonisch und im sozialen Sinne harmlos und selbstverständlich wird ihre Ausübung, der Beruf in ihnen — wenn er auch meist nicht gerade als einträglich gilt — hingenommen! Man spreche dagegen einem ehrbaren, nicht gerade beschränkten und noch weniger philisterhaften Familienvater vom Theater, und er wird gerade in unserer Zeit und gerade dann vielleicht, wenn er auf hohem Bildungsstandpunkte steht, unwillig die Stirn runzeln oder verächtlich die Achseln zucken. Die Neigung zum künstlerischen Beruf in ihren Kindern begegnet bei weniger bemittelten und nicht eitlen Eltern, die die Zufälle und Anstöße dieser Laufbahn verständig ermessen, leicht genug sorgenvollem Widerspruch. Aber der Entschluß, zum Theater zu gehen, wird unter durchschnittlichen Verhältnissen sofort die heftigsten Stürme im Familieninneren entfesseln.

Dabei übt wie bekannt, keine Kunst nur entfernt einen so häufigen, nachhaltigen, ja leidenschaftlichen Einfluß auf die heranwachsende Jugend aus wie gerade die des Theaters in allen ihren Formen, sei es des Schriftstellers, Sängers oder Dramaturgen und Bühnenschriftstellers. Der stumpfsinnige und unwissende Philister geht teilnahmslos an jeder Kunst vorüber. Vor der des Theaters aber weicht er aus und bekreuzt er sich. Der sogenannte Schaupöbel wiederum, eine in den Großstädten aller Zeiten blühende Abart des allgemeinen Pöbels aller Stände, zeigt sich blind und taub gegenüber allen Interessen der Menschheit, allen Pflichten der Gesellschaft, allen Aufgaben des Staates. Aber seine Helden von der Bühne umschwärmt und vergöttert er. Er hat nur Sinn und Gedanken für das neueste Schaustück. Alles was sich ums Theater dreht, wird ihm zum Ereignis. Er bricht sich die Hälse um Einrittskarten, tobt Beifall, gibt sich wütenden Parteiungen in Theatersachen hin, die, so lächerlich es klingt, häufig genug zu wahrhaften Bürgerkriegen geführt haben, trägt mit kindischer Sorgfalt allen Theaterklatsch herum und treibt abgöttische Verehrung mit den Bildern, der Wohnung und dem öffentlichen Auftreten seiner Götzen. Ganze, große, heldenhafte Nationen sind durch diese Theaterwut auf die kläglichste Stufe der allgemeinen Verblödung gesunken. Vom späten Altertum, den Griechen des byzantinischen und den Römern des sinkenden Kaiserreichs können wir hier schweigen. Wir haben näher liegende, eindringlichere Abschreckungsbeispiele

an den Italienern des 17. und den Franzosen des 18. Jahrhunderts, um uns warnen zu lassen, wohin der blinde Kultus des Bühnenprunks und der Opernhelden, das völlige Aufgehen in theatralischen Gebärden, Nachäffungen, rohen und hohlen Theaterphrasen führt!

Alle solche Hinblicke legen eine Betrachtung des Theaters abgesondert von künstlerischen, rein vom soziologischen, volkserhaltenden und erzieherischen Standpunkte nahe. Dieser Standpunkt ist von Staatsmännern und Philosophen seit uralter Zeit immer wieder als der dem Theater gegenüber einzig angemessene vertreten worden. Die religiöse Befangenheit der alten werdenden Kirche gegen das heidnische Theaterwesen spielt hier nicht hinein. Im Gegenteil! Die Kirche hegt und pflegt das Theater in ihrer Volkserziehung. Es muß aber doch ein geistliches Theater bleiben, auf Martertum und Zugehörigkeit zu der einen rechtmäßigen Kirche eingestellt, und dadurch vielen anstößig werden. Ist doch die Kirchenfeindschaft das Merkzeichen unserer Zeit gerade auf diesem Gebiete, ihre Hilfe also nur eingeschränkt anzunehmen. Man kann leicht bemerken, daß in den letzten Jahrhunderten, seit der Reformation, die altkirchliche Herrschaft das Theaterwesen als ein vortreffliches Mittel, die Geister müßig zu beschäftigen, gehegt und gefördert hat. Ohne wieder auf Italien und Frankreich zurückzugreifen, können wir in der Hauptstadt Österreichs, der „Theaterstadt" Wien, einen sprechenden Beleg hierfür finden.

Ein einsichtiges, das Wohl der Bevölkerung unbefangen und unparteiisch erwägendes Kirchentum wird aber gleichfalls oft genug Ursache haben, statt bei passender Gelegenheit „diese Schule des Satans" in den Grund der Hölle zu verdammen, lieber die Mittel und Wege zu bedenken, wie das Theater der Gesellschaft am wenigsten schaden und die meisten Vorteile bringen könne. Die wütenden kirchlichen Eiferer gegen das Theater in den reformierten Ländern, voran die Puritaner in England, weche durch Schließung der Bühne eines Shakespeare die Weltwirksamkeit dieses außerordentlichen Geistes um ein Jahrhundert hinaus verzögert haben, bei uns in Hamburg: sie alle haben das Gegenteil von dem erreicht, was sie anstrebten. Die zurückgehaltene Schaulust, der verbotene Bildtrieb wirft sich insgeheim mit Vorliebe ausschließlich auf Zoten und Gemeinheiten. Nie hat England eine niedrigere, schmutzigere

Literatur gehabt, als unmittelbar nach der Wirksamkeit jener sich als „Reiniger" bezeichneten tyrannischen Sekte.

Die Befugnis der rein staatlichen Überwachung des Theaters, die polizeiliche Theaterzensur geht geschichtlich auf den großen griechischen Staatsphilosophen Platon zurück. Platon ist grundsätzlicher Feind der gesamten mimischen, d. h. auf Menschennachahmung ausgehenden Dichtung. In seinem Staatssystem hat sie keinen Platz. Ihre Ausüber werden von ihm „mit Lorbeer bekränzt" über die Grenze geschafft. Da das Theater bei den Griechen nun einen vornehmsten Bestandteil des Götterkultus bildete, so erscheint sein Standpunkt hierin schon keineswegs kirchlich bedingt. Er ist lediglich der des Volkserziehers. Das Volk lerne im Theater den Schein für Wahrheit nehmen. Es werde darin systematisch zur Lüge gewöhnt, mit Lügen und haltlosen Erdichtungen gefüttert und so von den ersten und wichtigsten Tugenden des Staatsbürgers, der Ehrlichkeit und Solidität abgebracht. Die Ausschweifungen der Einbildungskraft, die freche Zügellosigkeit des Witzes machen die ewigen Grundlagen des Staates zu Possenspielen, untergraben die festen Pfeiler der menschlichen Verbindungen, Ehe, Familie, Gemeinde usf. beschmutzen das Ansehen der besten und erprobtesten Männer im Staate (so seines Lehrers Sokrates!) u. a.

Man sieht, das sind im Kerne, wenngleich schon vor 2300 Jahren ausgesprochen, dieselben Grundsätze, von denen auch heute noch jede behördliche Überwachung des Theaterwesens ausgeht, auf die sie sich stützt. Ihrer strengsten Form, dem staatlichen Verbote des Theaters, hat noch im 18. Jahrhundert ein Staats- und Gesellschaftsphilosoph das Wort geredet, der sonst in jeder Hinsicht als Vorläufer unserer Zeiten gelten kann: der Urvater des modernen Sozialismus, Jean Jacques Rousseau. In einer heftigen literarischen Fehde mit einem Pariser Akademiker, dem Mathematiker d'Alembert, hat Rousseau seine väterliche Republik Genf verteidigt, daß sie das Theater als eine Schule der Unsitten, des Luxus und der eitlen Zerstreuung nicht duldete. Die gleiche Richtung finden wir um diese Zeit (1768) in der damaligen geistigen Hauptstadt Deutschlands, in Leipzig. Dem Staatsbeamten ist nun freilich dabei die moralische Gefährdung des Staatsbürgers durch den erlogenen Schein des Theaters viel weniger wichtig als dem idealistischen Staatsphilosophen. Er denkt vornehmlich an die Aufreizung,

die Unzufriedenheit, die falschen Vorstellungen und unerfüllbaren Erwartungen, die durch einseitige, gefärbte oder übertriebene Darstellungen menschlicher Zustände im Theater erregt werden. In zweiter Reihe denkt er an möglichste Vermeidung öffentlichen Ärgernisses, dessen Anlässe in unserer verwickelten, an bunten Gegensätzen reichen Gesellschaft aus dem geringsten Keime entspringen können. Endlich muß er die Wahrung des Anstandes bedenken, der schon bei der Natur des beliebtesten theatralischen Vorwurfes, der Beziehungen der Geschlechter, und der Weise der Bühnenspekulation hier zum mindesten nicht von vornherein als unverletzlich angenommen werden kann. Man denke an die „freien Bühnen", die als private Veranstaltungen mit der Zensur nicht in Streitfall geraten wollten, sich aber durch ihre Richtung auf diejenigen Schauspiele, die durch eine leichte Änderung des Anfangslautes bezeichnet werden, unmöglich gemacht haben.

Im allgemeinen ist das ja nun bekanntlich ein Feld, auf dem sich die Weisheit der Staatsbeamten nicht eben Lorbeeren zu holen pflegt. Es ist das undankbarste Amt, das sich denken läßt. Man stelle sich selbst einen idealen Theaterzensor vor, in der Philosophie, Literatur, den Künsten, ihrer Geschichte, der Art und Zulässigkeit ihrer Wirkungen gelehrt und in der Anwendung seines Wissens geschickt und taktvoll, er wird es doch niemals recht machen. Alle seine Striche wird man ihm zum Vorwurf machen. Gar das völlige Verbot eines Theaterstückes ist die wirkungsvollste Reklame für seinen Absatz im Druck und seine endlich durchgesetzte Aufführung. Heute wird das gerade sehr gesucht. Gerade die Klassen, die durch das Verbot geschont oder geschützt werden sollen, stürzen und drängen sich in das Theater, wo ihrer Aufregungs- und Skandalsucht wieder ein solches Opfer gebracht wird. Bekanntlich ist das Publikum der heutigen aufreizenden Darstellungen des sozialen Elends von der Bekanntschaft mit demselben gewöhnlich am allerweitesten entfernt. So liegen also die Tatsachen. Nun nehme man aber unsere mit diesen Aufgaben behelligten Behörden, oft gänzlich unliterarische Ressortjuristen; überhäuft, gereizt, soundsooft herausgefordert. Einmal statuieren sie ein Exempel. Es fällt, gewöhnlich im obigen Sinne, nur zu Gunsten der Sache aus, die man hemmen wollte.

In Erwägung solcher Unzuträglichkeiten hat im Anfang des 19. Jahrhunderts gerade ein sehr hoher deutscher und zwar preu-

ßischer Staatsmann, der bei der Begründung des neuen preußischen Staatssystems wesentlich beteiligte Minister Wilhelm v. Humboldt, ein hochgelehrter, feinsinniger Literat, ein Freund Schillers und Goethes, Anlaß genommen, die Zuträglichkeit der staatlichen Überwachung für die Erziehung und Pflege des Volkes überhaupt in Frage zu stellen. Humboldts berühmter „Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" bedeutet den entschiedensten Bruch mit dem viel und arg mißbrauchten Platonischen Grundgedanken vom Zensoramt des Staates gegenüber den Äußerungen des Volkslebens in Sitten und Unsitten, Moden, Luxus und dgl. Sein Interesse wird für uns erhöht, da dieser Versuch wesentlich das künstlerische Leben und Treiben im Auge hat und von einem Platoniker, einem Schüler Platos in der idealistischen Philosophie und Kunstlehre herrührt.

Diesem Standpunkt liegt denn auch ein sehr weit getriebener Idealismus zugrunde, wie ihn Plato selber als praktischer Staatsphilosoph wohlweislich nicht vertrat. Humboldt zeigt sich durchdrungen von der Güte, dem inneren Reichtum, der unendlichen Fruchtbarkeit und Selbstheilungskraft der Menschennatur in allen ihren Bildungen. Ihm schweben seltene, noch seltener zur Wirksamkeit gelangende Erscheinungen, wie sein Freund Schiller, und dessen „Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet", vor, wenn er von der Freizügigkeit der künstlerischen Äußerungen im Staate redet. Die höchste Fülle und Mannigfaltigkeit der Bildungen soll nicht verkümmert werden. Das Schlechte, Faule, Ungesunde werde schon von selbst wieder durch das Gute, Heile, und Rechte zurechtgebracht. Daß der mächtige Trieb nach unten in der Menschennatur, daß die Spekulation auf das Flache, Rohe, Niedrige und Gemeine leider auch bei diesem freien Wettbewerb die meisten und günstigsten Aussichten haben, daß der Erfolg nur zu häufig die öde Gemeinheit, den rohen Stumpfsinn ausschließlich begünstigt, diese traurigen Lehren der Kultur- und Kunstgeschichte hat Wilhelm v. Humboldt in seinem idealistischen Denken zurücktreten lassen.

Nichtsdestoweniger kann niemand besser als ein solcher Geist uns das rechte Licht über die Stellungnahme des Staates als Vertreter der Gesellschaft gegenüber den öffentlichen Spielen verschaffen. Die beste, ja die einzige Gewähr gegen das Sinken des Geschmackes und die Verkümmerung des Geistes in den

Sitten und der Unterhaltung eines Volkes bleibt der Geist, die Bildung seiner Leiter, seiner herrschenden und einflußreichen Kreise. Es bedarf dann gar keiner materiellen Unterstützung, keiner staatlichen oder privaten Prämien. Der Protektionismus durch Cliquen und Pressemache (Reklame) scheint auf dem Gebiete der geistigen Werte eher unheilvoll zu wirken, und so viel ist nun einmal sicher, daß Deutschland seine geistige Höhe in der Neuzeit ohne ihn erklommen hat. Höchst eindrucksvoll, ja prophetisch in diesem Sinne wirken Lessings Worte am Schlusse seiner das deutsche Schrifttum befreienden „Literaturbriefe" und seiner die deutsche Bühne reformierenden „Hamburgischen Dramaturgie". Allgemein bekannt sind Goethes und Schillers stolze Worte über das Werden und Blühen des deutschen Geistes aus eigener Kraft, ohne den zweideutigen, verfänglichen „Schutz" der Reichen und Mächtigen!

Das Theater kann uns so recht eine Vorstellung davon verschaffen. Als das Schauspiel noch in Verachtung und fahrendem Elend war, da hat es seinen Shakespeare und Molière gehabt. Als der Theaterprinzipal Döbbelin noch vor dem Peterstore in Leipzig und auf der Behrenstraße in Berlin in einer Bretterbude spielte, als die Ackermannsche Truppe im Norden, die Seylersche im Süden die Hoffnungen des deutschen Nationaltheaters in ihren Garderobekarren mit sich herumtrugen, da wurden Lessing, Goethe und Schiller zuerst aufgeführt. Nun aber die Schauspieler als anspruchsvolle, verwöhnte, vornehme Herrschaften in prachtvollen Steinpalästen voll von raffiniertem Luxus das „Deutsche Theater" bewohnen, geben sie die Stücke des Naturalismus und Sozialismus.

Die Entartung des deutschen Theaterwesens im modesüchtigen 17. Jahrhundert (geschmacklos und brutal, genau wie heute) zeigt sich auch in dem Luxus und den Einnahmen der Schauspieler. Der kernige Volksschriftsteller jener Zeit, der Simplizissimus, führt in einem seiner Gespräche (das Rathstübel Plutonis: „Über die Kunst, reich zu werden") eine Koryphäa vor, ganz im Stile der heutigen Primadonnen. Jene armen, doch geistvollen und für ihre Kunst begeisterten Schauspielertruppen des 18. Jahrhunderts aber waren sicher r vor gesellschaftlicher Eitelkeit, Skandal- und Sensationssucht, sicherer vor bloßer geschäftlicher Spekulation. Wer zu ihnen stieß, wußte, daß materiell da wenig zu holen war. Sie gaben keine Tantièmen. Er mußte die Sache

um der Sache willen betreiben. Dafür haben denn auch diese Wandertruppen, so sehr er auch über ihre „Zigeunerei" schimpfte und schließlich zu ihrer Festsetzung beitrug, der neueren Bühne ihren Lessing zugeführt. Sie haben in der Zeit des großen Aufschwungs des deutschen Geistes die merkwürdigsten Gestalten sowohl nach Seiten des Talents als des Charakters ausgebildet oder wenigstens in Behandlung gehabt (so Goethes feinsinnigen Freund K. Ph. Moritz). Goethes großer Lebensroman „Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre", der zum großen Teil unter einer solchen wandernden Schauspielertruppe spielt, ist nur eine besonders berühmte Probe dieses allgemeinen geistigen Verdienstes der Wanderjahre des deutschen Theaters.

Damals galt aber auch die Sache des Geistes, die Vertiefung und Verbreiterung der Bildung, die Erhöhung und Veredelung des geistigen Standpunktes für eine Ehrensache bei Hoch und Niedrig, ja im eigentlichen Sinne für das, was man heute als „nationale Angelegenheit" bezeichnet. Nicht um hervorzutreten, um zu prunken oder nur durch moderne Faxen Aufsehen zu machen, sondern aus innerem Bedürfnis, meist unter Entbehrungen, die Hohen und Vornehmen unter Verkennungen und Kränkungen, gab man sich dem leidenschaftlichen Betriebe der höchstmöglichen persönlichen Ausbildung hin. Das Ergebnis war jene stolze Folge erhabener und edler Werke des Menschengeistes, die die Machtstellung Deutschlands im Geiste begründet haben und auf denen allein im letzten Grunde eine dauernde, gesicherte politische Machtstellung sich aufbauen und einzig erhalten läßt.

Wie man sieht, werden wir hiermit unvermerkt und von selbst auf jene andere Seite der öffentlichen Stellungnahme gegenüber dem Theater geführt, die sich uns oben ankündigte: die erzieherische im engeren Sinne, die Jugendbildung.

In ihr liegen letzten Endes auch bei Platon die entscheidenden Maßnahmen des gesellschaftlichen Staates gegen die schädlichen Einflüsse des Theaters begründet. Und hier gewinnen auch jene idealen Rücksichten des Staatsphilosophen auf die Wahrung und Erhebung der Gesinnung und des Charakters der Staatsbürger eine tiefere Bedeutung und einen weniger bestrittenen Boden, als in der etwas einseitigen Auffassung des Staatsanwalts. Für den Erzieher muß in der Tat jene förmliche Züchtung des Scheines, der falschen Vorspiegelungen und der inneren

Unwahrheit im Theater ein Gegenstand der ernstesten Sorge für das moralische Wohl der ihm anvertrauten Zöglinge sein.

Es ist doch gewiß kein Zufall, daß gerade die wahrhaft großen und reinen Geister, die dem Theater ihre Kräfte gewidmet haben, also gerade seine Erneuerer und Erheber, ein Shakespeare, ein Molière, ein Lessing sich in diesem Berufe je länger, je mehr unwohl gefühlt haben, sich in schneidenden Tönen über ihn geäußert haben und wo es anging, vorzeitig und mit Ekel, wie gerade Shakespeare und Lessing, von ihm zurückgetreten sind. Die gleiche melancholische Unbefriedigung in diesem Berufe wird von genialen Schauspielern berichtet, die auf der Bühne oft große Komiker waren, wie der Engländer Garrik, in Deutschland der geniale Schröder. In Goethes sonst so kunstvoll harmonisch geführtem Leben ist das Theater ein steter Stein des Anstoßes und Fels des Ärgernisses, an dem schließlich sogar sein sonst völlig unverletzt bewährtes Freundschaftsverhältnis zu seinem Weimarischen Großherzog einmal scheiterte. In den großen sozialen Erneuerungsplänen des Goetheschen Wilhelm Meister, die wesentlich auf Vereinigung (Assoziationen) und Erziehung das Wohl des Staates aufbauen, kommt das Theater daher auch am allerschlechtesten weg. Nur für die dafür Beanlagten ist kein Platz in der dort geplanten Erziehungsprovinz. Ihre Leiter setzen sich in einem solchen Falle mit „großen Theatern aller Nationen in Verbindung und senden einen bewährt Fähigen sogleich dorthin, damit er, wie die Ente auf dem Teiche, so auf den Brettern, seinem künftigen Lebensgewackel und Geschnatter eiligst entgegengeleitet werde."

Auch hier ist der Grund das wiederholt berührte „bedeutende Bedenken": „Wer unter unseren Zöglingen sollte sich leicht entschließen, mit erlogener Heiterkeit oder geheucheltem Schmerz ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in dem Maße zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen? Solche Gaukeleien fanden wir durchaus gefährlich und konnten sie unserem ernsten Zweck nicht vereinigen." Dem Einwand, daß diese Kunst (des Theaters nämlich) alle übrigen Künste befördere und daher doch auch der Erziehung wichtig sei, wird ein eifriges „keineswegs" entgegengesetzt. „Sie bedient sich der übrigen, aber verdirbt sie." Die Entwicklung des Jahrhunderts hat Goethen nur zu sehr Recht gegeben.

Diese Anschauung des größten deutschen Dichters, der soviel durch und für das Theater gewirkt hat, des tatsächlichen Erziehers seiner Nation sind gewiß grundsätzlich sehr wichtig, zumal in unserer leider durchaus entgegengesetzten Zeit. Eine vorurteilslose Berücksichtigung der wirklichen Verhältnisse aber wird zwar immer gut tun, von ihnen auszugehen, sie sich aber im einzelnen Falle stets zu besonderer Beurteilung ausgestalten müssen. Der Erzieher wird sehr oft finden, daß die allgemeine Neigung zur Täuschung, innerer Unwahrheit und gefallsüchtiger Gaukelei, ja die Anlage zu ihrer virtuosen Anwendung im Leben sich durchaus nicht von vornherein mit der künstlerischen Anlage hierzu decken. Die wahrhaft hohe, die geniale Anlage für die Künste des Theaters gibt sich im Gegenteil, wie die geniale Natur fast durchwegs, so lange sie noch nicht durch das Leben und die Ansteckungen des Berufes verdorben ist, frei, offen, naiv in diesem Sinne. D. h. es fehlt ihr die ränkevolle Berechnung. Namentlich bei dem in dieser Hinsicht von der Natur im allgemeinen besonders eigenartig ausgestalteten weiblichen Geschlecht wird die Erziehung nur zu oft zu beobachten Gelegenheit haben, daß es nicht gerade die zum Theater irgendwie geistig Begabten sind, die im Leben am besten Komödie zu spielen wissen.

Auf dem künstlerischen „Liebhabertheater", — wo es ja „doch nicht ernst ist", — bleiben die Koketten des Lebens oft steif wie die Stöcke. Ganz ruhige, schlichte, zurückhaltende Mädchen aber entfalten dann gerade so überraschende schauspielerische Fähigkeiten. Die Geschichte weiß denn auch von jeher und bei allen Nationen von hervorragenden Beispielen der Treue, Redlichkeit und reiner naiver Natürlichkeit gerade bei Bühnenkünstlerinnen zu berichten. Aus neuerer Zeit seien nur die heute noch nicht vergessenen Namen einer Adrienne Lecouvreur, der hingebenden Freundin des Prinzen Moritz von Sachsen (und Voltaires?), einer Wilhelmine Schröder-Devrient, der genialen Darstellerin des „Fidelio", genannt, um rechte Grenzbilder des Weiblichen vor die Anschauung zu rufen. Ebenderselbe Goethe, der die uralte Klage über die Enttäuschungen, die Gefahren und den Ekel des Bühnenberufes wiederum in eine solche herbe Formel faßte, hat — als fünfzigjähriger, gereifter Mann! — eine seiner schönsten und rührendsten Dichtungen (die Elegie „Euphrosyne") dem Andenken einer Schauspielerin geweiht (der

als Elevin der Weimarischen Hofbühne verstorbenen Christiane Neumann).

Die Erziehung wird jedenfalls immer weit besser daran tun, das vorhandene künstlerische Talent auch in dieser Richtung zu ehren und zu pflegen, als durch Aufrechterhaltung blinder Vorurteile nur seine unkünstlerische Verwendung und Verzerrung zu fördern. Man muß es immer wieder predigen: wie viele anrüchige Frauen gerade in den höchsten Kreisen sind in Paris mit allem Pomp in Ehren bestattet worden! Die arme Adrienne Lecouvreur aber mußte, weil sie Schauspielerin war, auf dem Schindanger, dicht am Seine-Ufer, eingescharrt werden. So steht es praktisch mit den Folgen „Platonischer" Theaterpolitik und ihrer Erziehungsmethode.

Im Gegenteil! Die Erziehung wird gerade durch ernste und wohlwollende Pflege eines edlen Theaterwesens sehr viel zum harmlosen Ausleben der betreffenden Fähigkeiten in der theatersüchtigen Jugend beitragen können. Nur muß sie sich als Volkserziehung hüten, der Sache eine zu breite oder gar gewerbsmäßige Ausdehnung im Leben zu verleihen. Man denke an die Bauerntheater und ihr Auftreten in den großen Städten. Das muß durchaus in seinen, durch die tatsächlichen Aufgaben des Lebens fest bestimmten Grenzen bleiben. Durch die Aufnahme, richtiger Wiederaufnahme des Theaters in den Schulplan würde aber die Schule viele, gerade vielleicht die feinen und edlen Talente in dieser Richtung frühzeitig befriedigen und entweder in die rechte Bahn leiten oder von der Wahl des bösen, enttäuschungsreichen Berufes ganz zurückbringen können. Denn das Außergewöhnliche, Ungeübte, Verbotene daran ist es nicht zum mindesten, was die Jugend so daran reizt.

Das Schultheater hat in den glänzenden Zeiten der humanistischen Erziehung gerade in Deutschland und den germanischen Ländern (Holland!) die schönsten Früchte gezeitigt. Aber auch die römische Kirche hat hierin von den Reformierten gelernt. Vornehmlich die jesuitische Erziehung pflegte das Theater. Unter dem streng kirchlichen Regiment der Frau von Maintenon wurde sogar in dem Erziehungsinstitut der adligen Fräulein am Pariser Hofe (in St. Cyre) Theater gespielt. Der große Racine hat zwei seiner berühmtesten Stücke (Athalie und Esther) für die Kunstübung dieser jungen Damen schreiben müssen.

Allein auch die Schule selbst hat sich in ihren eigenen Dra-

matikern, den Schulleitern, zu ansehnlichen literarischen Leistungen erhoben. (Nach den eigentlichen Führern und Begründern der humanistischen Erziehung, einem Conrad Celtes, Joh. Reuchlin u. a. merke man den Utrechter Rektor Georg Lankfeld „Macropedius" als Einführer des holländischen Genrebildes auf die Bühne im 16. Jahrhundert und den zu seiner Zeit allbekannten, noch Lessing werten, sächsischen Theater-Rektor Christian Weise, zuletzt in Zittau, im 17. Jahrhundert). Ja, es ließe sich bei der weiteren Fortentwicklung unseres zeitgenössischen Theaterwesens im Dienst der Marktspekulation sehr wohl denken, daß ganz ähnlich wie in jenen Zeiten wiederum die Schule die letzte Zuflucht für das edlere Theaterwesen würde.

Verfügt ja doch die Schule täglich und stündlich über das beste, reinste und letzten Endes auch immer wirksamste Gegenmittel gegen alles böse Wesen, alle Verführung, Verflachung, Ausschreitung des Theaters: nämlich über den ererbten Schatz alles dessen, was der Schutzgeist der Menschheit in seinen edelsten Vertretern je zu Gunsten der Schauspielübung ausgewirkt hat. Die klassische Theaterdichtung der Zeiten und Völker in ihren höchsten Blüten, wie wir von ihnen in unserem Bericht nur eine schwache Vorstellung zu geben vermochten, der Schule ist sie als ein vornehmster Bestandteil ihres Lehrstoffes zu steter Wahrung und Neuerwerbung ihres geistigen Gehaltes anvertraut. So lange dieser noch wirkt, so lange diese reine Quelle noch lebendig springt, ja wenn auch nach ihrer öffentlichen Verschüttung nur der Weg zu ihr — wie früher im Mittelalter in Pergamenten, so jetzt in verstaubten Bänden — erhalten bleibt, so lange ist noch keine Gefahr, daß Wüstheit und Barbarei je wieder dauernd zur Herrschaft gelangen. Solange wird die Stätte, die die Griechen der Verehrung des höchsten Wesens weihten und würdig hielten, immer wieder den Gefahren, die sie umlauern, trotzen.

Sollte aber der häufige peinliche Eindruck dieser Gefahren Voreingenommene auch gegen dieses überstrahlende Verdienst des Theaters blind machen; sollten sich Stimmen erheben, die im übrigen Lehrstoff der Schulen, zumal dem geschichtlichen und sonstigen literarischen reichlichen Ersatz für die zweideutigen Gaben der dramatischen Dichtung finden, so sei hier zum Schluß noch auf solche Bereicherungen des Geisteschatzes der Menschheit hingewiesen, die ihr nur von dieser Seite, nur gerade von Seiten des Theaters kommen konnten. Ohne uns noch auf die

unendliche Reihe, die sich auch hier eröffnet, auch nur im Rahmen unseres knappen Panoramas einzulassen, lenken wir hier nur den Blick auf zwei überragende Gipfel: auf Geisteswerke wie Lessings „Nathan der Weise" und Goethes „Faust". Derartige Werke belegen es nämlich sinnfällig, daß gewisse reinste und höchste Anschauungen der Menschheit von sich selbst und ihren letzten Zielen, daß höchste Lebensideale in ihrer Besonderheit nur auf dem Theater, nur durch den dramatischen Dichter ausgestaltet werden konnten. In Lessings *Nathan* ist es die Idee der allgemeinsamen Religion, die die Menschen verbindet, statt sie zu trennen, in der jeder „unbestochen seiner vorurteilslosen Liebe nacheifern kann." Diese Idee wird darin in einer von *allen* geltenden und herrschenden Bekenntnissen und Macht habenden Überlieferungen so abweichenden Form und dabei so dramatisch lebendig und für alle eindrucksvoll vorgetragen, daß man sich fragen muß, auf welche andere Weise der von der Bühne damals schon völlig abgewendete Geistesheld der Menschheit wohl dies Gedankengut hätte zuführen können. Und in der Tat ist Lessing denn auch bei diesem Werke durch Verfolgungen aller Art aus anderer rein *gelehrter* Vertretung seiner Ideen auf die Bühne als die einzig ihm übrig bleibende Kanzel förmlich hinausgedrängt worden.

Das Stück spielt in Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge unter der Herrschaft des Islam, unter dem edlen, hochgesinnten Sulton Saladin (Ende des 12. Jahrhunderts). Also an dem Orte, an dem die babylonische Verwirrung der Konfessionen ihren stärksten Ausdruck findet. Der weise Held des Stückes, Nathan, ist ein Jude, aber keineswegs als Jude, wie es interessierte Freunde und Feinde gern darstellen möchten, sondern als weiser und guter Mensch ist er der Held. Der Jude hat nur gerade der gemeinen Verachtung wegen, die zu *Lessings Zeit* auch noch in äußerer Bedrückung und Niedrigkeit ihren Ausdruck fand, die Hauptrolle im Stück. Viele und nicht immer voreingenommene Stimmen finden daher das fade, unbedingte Vorschieben des Nathan als Schiboleth, gleichsam zu Schutz und Trutz, im *heutigen Klassen- und Parteikampf* sehr unpassend. Lessing selbst ist Nathan. Sein Name verwuchs im damaligen Deutschland mit dem seines Helden. Sein Freund, der eben so oft über- als unterschätzte Popularphilosoph Mendelssohn, paßt letzten Endes gar nicht zur Figur des Nathan.

Auch läßt es sich nicht ableugnen, daß durch die Parteistellung des Stückes gegen einen christlichen Prediger (Goetze) das Christentum gerade arg zu kurz gekommen ist. Es wird nur durch machtgierige „Pfaffen" und beschränkte Menschen, Daja (die Erzieherin Rechas) und jenen Laienbruder vertreten, dessen „guter Glaube" (Bonafides, so ist sein Name!) frevelhaft ausgenutzt wird. Sonst ist der einzige Verbündete des Christentums (im Tempelherrn) gerade das Mißtrauen und der Antisemitismus. Seitdem ist es bei den Lessing verehrenden deutschen Schriftstellern auch tieferer Einsicht und edlerer Gestaltungskraft, wie zum Beispiel Gottfried Keller, üblich, das Christentum wie die Alten (ein Celsus u. a.) im besten Falle als die Religion guter, aber schwachgeistiger Menschen abzutun; in herausforderndem Widerspruch gegen die gesamte Geistes- und gerade die deutsche Literaturgeschichte. Für Lessing hatte es die üble Folge, daß sein alles andere als „jüdischer" Humanismus mit dem Spottnamen „Nathanologie" gebrandmarkt wurde. Es gab gut gemeinte, auch zum Teil gut gedachte, aber dramatisch unwirksame Gegenstücke, wie des Meininger Hofpredigers Pfranger „Mönch von Libanon". Als solcher stellt sich nämlich der Vater der von Nathan überwachten Geschwister heraus. Der „Nathan" ist übrigens erst spät, nicht von Berlin, sondern von Weimar aus durch Goethe anfangs gegen die Wünsche der Judenschaft in den Spielplan der deutschen Bühnen aufgenommen worden. Als Gegengewicht gegen ihn erlangte bald ein anderes Judenstück ungeahnte Volkstümlichkeit: Shakespeares Shylock, „der Kaufmann von Venedig".

Wie in Lessings „Nathan" die Wirrnisse des menschlichen Glaubens, so sind es in Goethes „Faust" die Abgründe des menschlichen Denkens, von denen die Dichtung der Bühne ein Lebens- und Weltbild von so nur einmal erreichbarer Wahrhaftigkeit und Eindringlichkeit geliefert hat. Auch hier ist es wiederum einzig jenes „bretterne Gerüst", auf dem es dem Genius möglich ward, die menschliche Anschauung „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" und wieder zurück zu führen. Auch hier konnte die Lösung dieser besonderen Aufgabe von keiner anderen Seite des Geistes kommen. Gerade die zahllosen vergeblichen Versuche einer „Deutung" des „Faust" in einer „exakten", d. h. verstandesmäßig verwendbaren Formel beweisen seine Unzugänglichkeit für das in feste Formen zu bringende Wissen. Gerade das

Unmeßbare, Unwägbare, das mit dem bloßen Gedanken gar nicht zu Erfassende der Welt tritt in dem Weltdrama von dem verzweifelnden, in Schuld verstrickten, aber in unablässigem Streben nach dem Höchsten durch „die Liebe von oben" endlich erlösten Denker Faust überwältigend hervor.

Aber auch jede die menschlichen Gemütskräfte aufrufende, kirchliche praktische Geistesrichtung muß hier ihre Unzulänglichkeit einsehen. Denn es ist eben der fehlende, irrende Mensch in seiner ganzen Menschlichkeit, der hier „in seinem dunkeln Drange sich seines rechten Weges wohl bewußt" dargestellt wird. Es ist aber auch der „wahre", der aufrichtige Mensch, der Mensch von gutem Willen, um den da Himmel und Hölle miteinander wetten, der aus unbefriedigtem Wissensdurst und dämonischem Tätigkeitsdrang sich dem Teufel verschreibt; dem der „arme Teufel nichts geben kann", da er über alle Lockungen zu streberischer Gier nach Hoch- und Wohlleben, zum behaglichen Sichbetten im satten Genuß fortstrebt zu immer neuen Aussichten und neuen Taten; der erst am Ende eines rastlosen Lebens im Dienste der Wahrheit und des Menschheitswohles die Worte des Teufelsvertrages ausspricht:

Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön.

Dieser Faust darf die Worte des Meisters hinzufügen:

Es wird die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen (Weltzeiten) untergehn!

Denken wir freilich an die Apotheose Faust's am Schluß, denken wir an die einseitig parteiischen Folgerungen, die aus dem „Neuland" seines Lebensabends gezogen werden, so müssen wir auch hier wie beim „Nathan" das Unzulängliche erkennen, das dem Menschlichen in all seinen Erzeugnissen anhaftet. Immerhin sind es Äußerungen des Ewigen im menschlichen Gemüt, die für eine geraume Zeit den Kreis seiner Bedürfnisse im allgemeinen bestimmen und begrenzen können.

Wahrlich! Der bloße Hinweis auf diese Hochregionen der Bühnenwelt genügt, um andere, ernstere Vorstellungen mit ihnen zu verknüpfen, als sie das äußerliche hohle Theatertreiben zunächst anregt.

Wir überschätzen die unmittelbaren günstigen Einflüsse eines edleren Theaterwesens auf die breiten Gesellschaftsschichten

keineswegs. Wir unterschätzen aber auch nicht die schlimmen Einflüsse: vornehmlich die Anbahnung einer parfümierten Pöbelherrschaft; zum behaglichen Schwelgen im Anschauen der eigenen Korruption und Verlogenheit, die so leicht vom Theater ausgehen und allezeit von ihm ausgegangen sind! Stimmen wir in die herkömmliche, heuchlerische Entrüstung der interessierten Kreise gegen alle, auch die bestgemeinten Ausstellungen an den allezeit so leicht einreißenden Schäden des Theaterwesens nicht ein! Wahren wir uns die freie Musterung dessen, was das Theater in einem hochentwickelten Staatswesen leisten soll und leisten kann, damit das allgemeine Wohl dadurch keinen Schaden leide. Die Kenntnis des Wesens und der Geschichte des Theaters ist dazu die erste Voraussetzung und das letzte Hilfsmittel. Sie wird uns zunächst vor dem bewahren, was in Beurteilung des Theaters das Allerschlimmste ist; was lediglich seiner Ausartung in faulen Schlendrian, in anbetenden Pöbeldienst zugute kommt: vor blinder Voreingenommenheit, die unterschlägt, was auch dies zwiespältige Institut Vieles und Großes geleistet hat für die Erziehung und Bewahrung der Menschheit.

VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

Altgermanische Religionsgeschichte. Von Prof. Dr. R. M. Meyer. 665 Seiten. Gebunden M. 21.—*

„Eine ungemein schätzbare und anregende zusammenfassende Behandlung des gesamten schwierigen Gebiets. Es muß jedem Germanisten und Anglisten wärmstens empfohlen werden und gewährt nicht nur sachlich und inhaltlich, sondern auch in der Darstellungsform des beispiellos vielseitig belesenen Verfassers hohen Genuß."
Ztschr. f. engl. u. franz. Unterricht.

Germaniens Götter. Von Rudolf Herzog. 226 Seiten. Gebunden M. 6.— (ohne Teuerungszuschlag).

„Rudolf Herzogs schöpferische Dichterphantasie erweckt die altnordischen Götter- und Heldensagen zu neuem, frischpulsierendem Leben. Mit markiger Sprache hält die dahinstürmende Erzählung den Leser in Spannung, so daß er von Anfang bis zu Ende durch den Zauber Herzogscher Dichtkunst gebannt ist." Die schöne Literatur.

Das deutsche Volkslied. (D.B.) Von Dr. O. Böckel. 103 Seiten. Geheftet M. —.80.*

„Das Bändchen gehört in die Hand unserer Schüler und Gymnasiasten, denen es zeigen kann, welch reiches Leben in unserem Volksliede geblüht hat und noch blüht. Manche Züge aus dem Leben unserer Zeit sind eingeflochten." Kölnische Volkszeitung.

Hildebrandslied, Ludwigslied und Merseburger Zaubersprüche. (D.B.) Von Geheimrat Professor Dr. F. Kluge. 83 Seiten mit Tafeln. Gebunden M. 1.40.*

Eine Einführung in die wichtigsten Reste deutscher Dichtung der Karolingerzeit. Übersetzungen und Erläuterungen sowie ein Bild der Überlieferung werden geboten. Zu empfehlen zur Benutzung in höheren Lehranstalten, zur Vorbereitung für Lehrer und Studenten mit gemeinsamer Beschaffung im Seminarunterricht.

Das Märchen. (W. u. B.) Von Professor F. v. d. Leyen. 2. Auflage. 154 Seiten. Gebunden M. 3.—.*

„Der Verfasser gehört zu den feinsten Kennern dieses Literaturgebietes. Er führt uns durch die Märchenschätze der Kultur- und Naturvölker, läßt uns einen Blick tun in die Geschichte und die Aufgabe der Märchenforschung. Er zeigt uns die Entstehung des Märchens aus den Vorstellungen, dem Glauben und den Einrichtungen der Urzeit. Ein besonders interessantes Kapitel ist dem deutschen Märchen gewidmet."
Berliner Morgenpost.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. 300 S. mit zahlr. Tafeln, Faksimiles und künstlerischem Buchschmucke von A. Weßner. Hrsg. von Dr. A. Weldler-Steinberg. Geb. M. 5.80. Dazu Teuerungszuschlag des Verlages

„In frischer Unmittelbarkeit sehen wir die Mitglieder des Körnerschen Kreises: den Vater mit seiner wundervollen Mischung von väterlicher Autorität und verständnisvoller Freundschaft, die schlichte Mutter mit dem liebewarmen Herzen und die lustig plaudernde Schwester; mehr im Hintergrund das Doppelgestirn von Weimar. Im Mittelpunkt aber steht der junge Dichter, dessen Werden und Wesen in eindringlicher Lebendigkeit sich vor uns entfaltet." Frankfurter Schulzeitung.

Anzengruber Sein Leben und Wirken. Von Professor Dr. **A. Bettelheim.** 2. Auflage. 292 Seiten. Geb. M. 6.—

Anzengrubers Werke finden immer weitere Verbreitung. Sie sind in Volksausgaben erschienen, alle Theater führen seine Stücke auf, sein Schaffen ist heute zum Gemeingut unseres Volkes geworden. So ist Bettelheims Biographie erst jetzt ganz zeitgemäß, sie ist noch heute unbestritten die beste; war er doch selbst mit Anzengruber auf das engste befreundet und kann so auch aus eigener Erinnerung berichten. Wir haben dem Buche beim Übergang in unseren Verlag ein gefälliges Gewand gegeben.

Marie von Ebner-Eschenbach Wirken und Vermächtnis. Von Prof. Dr. **A. Bettelheim.** Geheftet M. 16.— Gebunden M. 22.— ::

Anton Bettelheim, der vorzügliche Biograph, gibt uns hier eine neue aus den Quellen geschöpfte Würdigung ihres Lebensganges und Lebenswerkes. Wir erhalten ein abgerundetes Bild der dramatischen und lyrischen Dichterin, der Erzählerin und der Erzieherin, der Fürsprecherin der Enterbten und Entrechteten, der unbestritten als erste deutsche Dichterin ihrer Zeit anerkannten Menschenfreundin.

Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne Von Professor Dr. **A. Jolles.** Mit einem Vorwort von Geheimrat Pallat. 160 Seiten. Gebunden M. 5.40. Dazu Teuerungszuschlag des Verlages ::

Dies Buch will die Wege weisen zur Reform unseres Theaterwesens. Es will das Theater aus seiner Über- und Unterkultur wieder zu dem machen, was es einmal war, zur Stätte echter Volkskunst. „Die Bühne tötete das Theater", sagt Verfasser in seiner Einleitung. Von der Bühne aus muß also die Genesung kommen.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Unser Deutsch. Von Geheimrat Professor Dr. Fr. Kluge. 4. Auflage. 158 Seiten. Gebunden M. 3.—* ℵ

„Das Büchlein darf als eine vortreffliche Belehrung über das Wesen der deutschen Sprache freudig begrüßt werden. Man sieht, wie der Verfasser aus eigner reicher Erfahrung heraus seine Ansichten und Forderungen formuliert, und bemüht ist, zukünftiger Forschung den Boden zu bereiten." Liter. Zentralblatt für Deutschland.

Die Lehre v. d. Lautbildung. Von Prof. Dr. L. Sütterlin. 2. verb. Aufl. 173 S. mit zahlr. Abbildungen. Gebunden 3.—*

„Eine ganz vortreffliche Orientierung bietet S. mit dem vorliegenden Büchlein. Der behagliche Fluß der Rede vereinigt sich mit Klarheit und Anschaulichkeit der Darstellung." Frankfurter Zeitung.

Das Märchen. Von Professor Fr. von der Leyen. 2. verm. Auflage. 176 Seiten. Gebunden M. 3.—* ℵ

„Der Verfasser gehört zu den feinsten Kennern dieses Literaturgebietes. Er führt uns durch die Märchenschätze der Kultur- und Naturvölker und läßt uns einen Blick tun in die Geschichte und die Aufgabe der Märchenforschung." Berliner Morgenpost.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. Holz. 2. Auflage. 146 Seiten. Gebunden M. 5.—* ℵ

„Dem jungen Studiosen dürfte es eine ebenso willkommene Gabe sein wie dem Schulmanne, der das Bedürfnis fühlt, in wenigen Stunden auch die neuesten Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiete vor sich vorüberziehen zu lassen." Neuphilologische Blätter.

Lessing. Von Geh.-R. Prof. Dr. R. M. Werner †. 2. verm. Aufl. Herausg. v. Prof. Dr. Georg Witkowski. 144 Seiten. Geb. 3.—*

„Eine vorzügliche und zugleich eine mit der Gabe knapper und klarer Anweisung ausgestattete Führerin. Auf 144 Seiten erhalten wir eine Fülle von Anregungen in stilistisch fein abgerundeter Form." Monatsschrift für höhere Schulen.

Das klassische Weimar. Von Prof. Dr. Fr. Lienhard. 4. Auflage. 148 Seiten. Gebunden M. 5.—* ℵ

„Als treuer Hüter steht Fr. Lienhard am Tor des Graltempels der idealistischen Weltanschauung unserer klassischen Kunst von Weimar. In großen Linien zeichnet er den Entwicklungsgang, den Aufstieg von Friedrich dem Großen und Klopstock bis zur Vollendung in Goethe, und legt den Wert und die Bedeutung der Führer in ihren Besonderheiten dar." Der Tag.

Einführung in Goethes Faust. Von Professor Dr. Fr. Lienhard. 3. Auflage. 116 Seiten. Gebunden M. 5.—*

Lienhard, einer unserer feinsten Goethe-Kenner, gibt hier eine tiefempfundene Einführung in den Faust, wobei er den Schwerpunkt seiner Darstellung weniger auf die Einzelheiten als auf den Sinn der Dichtung legt.

Niederdeutsche Volkskunde. Von Prof. Dr. O. Lauffer. 135 Seiten mit zahlr. Abb. auf Tafeln. Geb. 3.—*

In gefälliger Darstellung werden alle Erscheinungen deutschen Volkstums in den altsächsischen Stammlanden und in den ostelbischen Kolonisationsgebieten behandelt. Überall kommen die volkskundlichen Quellen, die volkstümliche Ausdrucksweise in Sprichworten, Reimen und Liedern zu Worte. Siedlung, Hausbau, Hausausstattung, Bauerntrachten, Sprache und Volksdichtung, volkstümlicher Glaube und Sitte sind liebevoll geschildert. Schöne Tafeln schmücken das Werk.

Deutsche Kultur des Mittelalters im Bilde. Von Professor Dr. Paul Herre. 112 Kunstdrucktafeln mit über 200 Abbild. und 92 Seiten Text. Geb. 8.—*

„Ungemein vielseitig ist dieses Büchlein. Es führt uns in die Gebiete des Staatswesens, der Kriegskunst, der Architektur, der Malerei, des Kunstgewerbes, der Erziehung und der Bildung. Bis in die Zeit der Völkerwanderung reicht das Material. Handschriftenzeichnungen bringen Abbildungen der deutschen Kaiser und Paladine, das Leben und Treiben des Rittertums zieht vorüber." Illustr. Zeitung

Kulturgeschichte der Deutschen im Mittelalter. Von Professor Dr. G. Steinhausen. 2. neubearbeitete Auflage. 162 Seiten. Gebunden M. 3.—*

„Mit sicherer Hand zeichnet er das innere Wachsen und Aufsteigen des deutschen Lebens aus primitiven Anfängen im Zusammenhang mit der Weltkultur, unter Führung der Herrenschicht, seine stärkere Durchdringung mit der antik kirchlichen Kultur unter zunehmender Beeinflussung durch die Romanen und schließlich die Ausbildung einer allgemeineren Laienkultur volkstümlichen Charakters. Ausgezeichnet, um nur diese beiden Beispiele herauszugreifen, sind seine Ausführungen über die Bedeutung der Kirche und die Charakterisierung des Rittertums. Germanisch-Romanische Monatsschrift

Kulturgeschichte der Deutschen in der Neuzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 2. Aufl. 148 S. Geb. 3.—*

„Eine knappe Skizze, die nicht bloß durch die erstaunliche Fülle des bewältigten Materials, sondern vor allem durch die klare Herausarbeitung der Grundzüge hervorragt ... Die Energie, mit der er einerseits die reaktionäre Einwirkung der Kirche und die Ergebnislosigkeit der höfisch-aristokratischen Zivilisation, anderseits aber die segensreiche Kulturarbeit des aufstrebenden bürgerlichen Mittelstandes seit der Mitte des 18. Jahrhunderts schildert, macht seine flott und warm geschriebene Darstellung zu einem Volksbuch im besten Sinne des Wortes." Literar. Zentralblatt f. Deutschland

Der Wolkenschulze Von Max Jungnickel. In alter Fraktur geschrieben u. zweifarbig gedruckt. In gediegenem Bande Mark 6.—

Eine neue köstliche Prosadichtung, ein echtes Kind seiner Muse, rein, heiter und doch wieder ernst voll tiefer Wahrheiten. Im Frühling saß der Dichter in einem märchenwunderlichen Dorfe Thüringens. Und in die singende Frühlingsstille träumt er sich den Heiland ins Dorf hinein, den Wolkenschulzen, den vom Lenz überblauten Beherrscher des Dorfes. „Meine Weltanschauung habe ich in meinen Dorfchristus gelegt, mein Verhältnis zu Gott. Kommt, ich will Euch zu meinem Heiland führen. Vielleicht macht er Euch froh in schwarzen Tagen."

Das neue Geschlecht Ein Roman von Johan Skjoldborg.

178 Seiten. Geheftet Mark 5.—. Gebunden Mark 8.—

Skjoldborg hat hier ein Werk voller Glauben und Zukunftshoffnung geschaffen: einen Bauernroman, den man ein soziales Bauernidyll nennen kann. Skjoldborg meldet von einer neuen Bauerngeneration, die von modernen Ideen erfaßt, mit neuzeitlicher Dichtung und Kultur in Zusammenhang stehend, stolz und sicher ihre Bauernart wahrt, ihr eigenes Leben ausbaut und den Lockungen der Großstadt widersteht. Das „Neue Geschlecht" kann für alle ein Buch des Trostes und der Aufrichtung werden.

Schwarze Strahlen Roman von Arnim Steinart (F. A. Loofs).

330 Seiten. Geheftet ca. M. 5.—. Gebunden ca. M. 8.—

Nur in den Stunden der Vertiefung löst sich die grobe Wirklichkeit zu einem Schleier auf, hinter welchem wir die Dinge in ihrem Wesen und ihrer wahren Bedeutung erblicken. So hat der Verfasser die Menschen und das Geschehen dieses metaphysischen Romans gesehen: gleichsam durch die stoffliche Wirklichkeit hindurch, um sie in höherer, wesentlicher Gestaltung vor uns hinzustellen. Im Mittelpunkt einer Handlung von atemloser Spannung steht Orta Runach, ein weiblicher Lucifer. Von ihr, dem gefallenen Engel, geht der Haß gleich schwarzen Strahlen aus. Liebe und Haß erscheinen in ihr zu den Polen einer fast übernatürlichen Persönlichkeit verkörpert.

Vom Baume der Erkenntnis Von Prof. Dr. Fr. Schumacher. Ca. 280 S. Geh. ca. M. 4.—. Geb. ca. M. 6.—

Diese geistvollen Phantasien und Satiren einer unserer größten Künstler, die neben seiner gewaltigen Berufsarbeit entstanden, sind ein Spiegel seines reichen Innenlebens und eine schöne Gabe für feingestimmte Bücherfreunde. Aus dem Inhalt: Vom weisen Meister / Die Erfindung / Legende vom toten Teufel / Der Lügner / Vom Schicksal / Der Hund / Vom lieben Gott des Waldes / Ahasver / Die mißglückte Himmelfahrt / Zwei Künstler / Wolken. Die Macht des Homunculus / Die Frage / Das Mittel / Die Eulenspiegelschule / Die Fühlung mit dem Volke / Das Interview / Die geistige Atmosphäre / Die Berufszentrale / Eine literarische Entdeckung.

Karl Gjellerup

Der goldene Zweig Dichtung u. Novellenkranz aus der Zeit des Kaiſ. Tiberius. 9.—13. Tauſ. 339 S. Geh. M. 5.—. Geb. M. 7.—

„Es ſind Bilder von überwältigender Schönheit. Mit der Geſtaltungskraft und der Kennerſchaft des hiſtoriſchen Forſchers und philoſophiſchen Denkers läßt er äußeres und inneres Leben erſtehen und malt in bezaubernden Farben die ſüdliche Landſchaft und den Prunk römiſcher Kunſt und Verſchwendung. Über ſeinem Buche liegt die Weihe eines Bekenntniſſes zur ſieghaften Kraft der chriſtlichen Heilslehre und des germaniſchen Weſens."

Hamburgiſcher Correſpondent.

Die Gottesfreundin Rom. 6.—9. Tauſ. Geh. M. 5.—. Geb. M. 8.—

„Eine Reihe farbenprächtiger, tiefgründiger Bilder, die ſich auf dem düſtern Hintergrund des 14. Jahrhunderts mit ſeinem Aberglauben und ſeinen Hexenprozeſſen abſpielen. Wie die Herrin der Burg Langenſtein den Führer der „Ketzer" ſchützt, und wie der zelotiſche Biſchof Ottmar, der die Ketzer verfolgt, vom Saulus zum Paulus wird, und mit der Burgherrin, die er in fröhlicher Jugend heiß geliebt hatte, als ſieghafter Beſiegter in den Tod geht, das wird uns in hochdramatiſcher, von dichteriſchem Schwung beſeelter Darſtellung berichtet."

Berliner Morgenzeitung.

Seit ich zuerſt ſie ſah 5.—8. T. 430 S. Geh. M. 5.—. Geb. M. 8.—

„Dieſes ſchöne Idyll mit ſeinem tragiſchen Ausgang iſt eins der wundervollſten Werke Gjellerups. Ein ganzer Liebesfrühling iſt hier in die Stimmungsbilder aus Dresden und aus der ſächſiſchen Schweiz hineingezaubert; tiefe Wehmut, tragiſcher Schmerz verleihen dem Roman ſein wunderbares, unvergeßliches Aroma. . . Der Verfaſſer feſſelt, mag er nun die Natur, die Kunſt oder die Menſchen ſchildern. Immer vertieft er ſich in ſeinen Stoff."

Aarhus Stiftstidende.

Das heiligſte Tier Ein elyſiſches Fabelbuch. 390 Seiten. Geheftet M. 7.—. Gebunden M. 10.—

Nur ein Dichter von Gjellerups Geſtaltungskraft, ſeinem ſonnigen Humor, ſeiner tiefen, auf reichem philoſophiſch-hiſtoriſchen Wiſſen beruhender Weltanſchauung konnte ſich an einen ſolchen Stoff heranwagen. Im Elyſium erwacht unten den in ewiger Heiterkeit auf der Aſphodeluswieſe wandelnden Tieren der Wunſch, ein Tier möge heilig geſprochen und von allen anderen verehrt werden. Dies entfacht ſofort den Ehrgeiz, die Parteibildung, den Wettkampf. Die einſt im Leben berühmten Männern angehörenden Tiere übernehmen die Führerrolle und werden zu Trägern der Ideen ihrer Herren. Erhabene und groteske Szenen wechſeln ſich ſo ab, und in unterhaltendſter Form rauſchen die großen weltgeſchichtlichen Vorgänge an uns vorüber. Eine einzigartige Dichtung.

Karl Gjellerup

An der Grenze

Roman. 272 Seiten. Geheftet M. 5.—. Gebunden M. 8.—

Mit seinem neuen Werke führt uns Gjellerup in die herbe, meerdurchleuchtete Schönheit seiner dänischen Heimat. Wunderliche und spröde Menschen stellt er in einem Kleinstadtidyll nebeneinander, den griesgrämigen Amtsrichter Thomsen, seinen pedantischen Sohn, den Assessor, den schlichten Gutsbesitzer und die prachtvollen und tatkräftigen Mädchengestalten. Gjellerup zeigt sich in dem neuen Werke als Meister realistischer Darstellung und feiner landschaftlicher Schilderung.

Die Hügelmühle

Roman in fünf Büchern. 3. Auflage. 450 Seiten. Geheftet etwa M. 8.—. Gebunden etwa M. 10.—.

„In streng dramatischem Aufbau steigt die Handlung empor. Jede Gestalt atmet Wirklichkeit: die hellseherische, sterbende Müllerin, der unentschlossene Müller, die sinnliche und doch kalt berechnende Mühlmagd Liese und ebenso alle Nebenfiguren. Eine drückende Schwüle liegt über der Erzählung der ersten vier Bücher. Immer mehr verstricken sich die Bewohner der Mühle in Schuld, bis die schreckliche Katastrophe erfolgt. Und die Sühne im fünften Buche ist so grausig erhaben, daß kein Abflauen der Handlung spürbar wird.
Wartburg.

Die Weltwanderer

Romandichtung. Zwei Bände. 3. Aufl. Etwa 700 Seiten. Geheftet etwa M. 10.—. Gebunden etwa M. 14.—

„Der Gedanke der Wiedergeburt wird darin in einer seltsamen, auf das feinste geschliffenen Form veranschaulicht. Dieselben Menschen, die im entfernten Altertum atmeten, und deren Taten und Leiden uns Gjellerup zeigt, — wir sehen sie zugleich als Personen in modernerer Zeit. . . . Karl Gjellerups Bücher gehören mit ihren unvergänglichen Schönheiten der Weltliteratur an. Seien wir stolz darauf, daß sie in unserem geliebten Deutsch ersonnen und niedergeschrieben wurden, und sorgen wir nach Kräften dafür, sie zum Allgemeingut unseres Volkes werden zu lassen.“
Der Bücherwurm.

Die Hirtin und der Hinkende

Ein arkadisches Idyll. 2. Auflage. Geheftet etwa M. 4.—. Gebunden etwa M. 6.—.

„Mit seiner Schalkhaftigkeit und seinem sommerlichen Behagen versenkt sich der Dichter in dieser wunderzarten Liebesgeschichte in das unter Mittelmeersonne warm erglühende Wesen altgriechischer Hirtenkultur. Dem Leser dieses entzückenden Büchleins steigen im Sinnen grüngoldige und rosigbraune Landschaften Claude-Lorrains auf und die idyllische, bewegte Handlung, das Verlieren und Wiederfinden der herbkeuschen schönen Schinels und ihres treuen, stolzen Werbers Arkas fesselt immer von neuem.“
Berner Bund.

Carl Busse

Die Schüler von Polajewo Drittes bis viertes Tausend. 283 Seiten. Geheftet M. 3.—. Gebunden M. 5.50

„An diesen Bildern können wir Lehrer lernen mit der Jugend fühlen und empfinden, können wir tieferes Verständnis für sie gewinnen ... Die kleinen Schülerkomödien und -tragödien sind meisterhaft entworfen; einige steigern sich trotz ihrer Kürze oder gerade deswegen zu einer dramatischen Kraft, daß man den Atem anhalten muß. . . Hätte ich B.'s Schüler von Polajewo schon als Schulamtskandidat gelesen, ich hätte manchen Erziehungsfehler nicht begangen." Geheimr. Dr. Adolf Matthias (Zeitschr. f. höhere Schul.)

Im polnischen Wind Ostmärkische Geschichten. 302 Seit. Geheftet Mark 3.50. Gebunden Mark 5.—

„Zu erzählen versteht Carl Busse. Man hat bei ihm zum erstenmal wieder das Gefühl, gleichsam in einem zufällig zusammengekommenen Kreise von Zuhörern zu sitzen, aus denen heraus, durch das Gespräch angeregt, sich einer ganz ungezwungen löst, um den Lauschenden ringsum eine Geschichte zum besten zu geben. Etwas von der Gesellschaftssphäre wird lebendig, aus der die ersten echten Novellen zur Zeit Boccaccios geboren wurden."
Westermanns Monatshefte.

Federspiel Westliche und östliche Geschichten. 397 Seit. Geheftet Mark 3.50. Gebunden Mark 5.—

„Es ist eine eigenartige und bedeutende Kunst, die in den Geschichten Carl Busses ihren Ausdruck gefunden hat: wundervolle Beobachtung des Lebens und seiner Werte, Ernstes und Lachendes, Trauriges und Wahres in der irisierenden Mischung, die eben nur das Leben kennt... Eine Welt von feinen Dingen, von intimen Klängen, von echten Menschen- und Herzenstönen tut sich in dem Buche auf. Wer es liest, wird dankbar sein."
Hamburger Nachrichten.

Sturmvögel Kriegsnovellen. 264 Seiten. Gebunden M. 3.60

„Die Liebe ist es, die alles durchdringende und alles Menschliche erfassende, die dem Dichter sein Buch diktiert hat. Man fühlt's auch aus seiner Sprache gar bald heraus. Sie übt eine Wirkung wie in großen, reinen Linien eines monumentalen Gebäudes. Überall edelste Formgebung, die frei ist von jeder ablenkenden und verwirrenden Verschnörkelung. Alles in allem: Wir haben unter den neuesten Büchern eines der empfehlenswertesten vor uns."
Rostocker Zeitung.

Carl Busse

Winkelglück Ein fröhlich Buch in ernster Zeit. 57. bis 71. Tausend. 237 Seiten mit Buchschmuck von Paul Hartmann. Gebunden M. 4.—

„Die Fröhlichkeit, die das Buch kündet, quillt aus dem Herzen, aber was mehr ist: sie strömt aus dem reichen Herzen eines echten Dichters. Und das vergoldet sie, macht sie feingliederig, füllt sie mit still leuchtenden Farben und läßt doch tief, tief auf ihrem Grunde auch das große Herzweh der Zeit in wehmütig heimlicher Musik zitternd weiterklingen. Ein kluger und innerlich reicher Mensch, dem verliehen ist, mit Dichteraugen in die Welt zu schauen, zeigt uns, wie auch die schweren Dinge Glanz und Schimmer erhalten, wenn sie ein helles Auge und ein aufrecht vertrauendes Herz ansehen."

Leipziger Neueste Nachrichten.

Fläumchen 331 Seiten. Geheftet M. 5.—. Gebunden M. 8.—

Dies Buch ist ein Denkstein, den sich der leider so früh gestorbene Dichter selbst gesetzt hat. Diese abgerundeten, innerlichen Erzählungen aus Erlebnissen der letzten Jahre atmen echt Busseſche Kunst. Die Wärme des Gefühls, die Fähigkeit des Mitreißens, das feine Naturgefühl paaren sich mit reifster Formgestaltung. So gehören diese Erzählungen zu dem Schönsten, was Busse geschrieben hat. Nicht nur die köstliche Novelle „Fläumchen", die dem Buche den Namen gab, sondern auch die anderen werden zu den Perlen deutscher Prosa zählen.

Aus verklungenen Stunden

Ein Skizzenbuch. 304 Seiten. Geh. M. 5.—. Geb. M. 8.—

Diese Sammlung meist unbekannter Novellen ist ein Spiegel von Busses innerlich so reichem Leben. Sie führen uns zum Teil in Busses Jugendzeit, da er als Stürmer und Dränger mit seinen „Gedichten" ganz Jungdeutschland mit Begeisterung erfüllte. Ein sonniger Humor geht von den einzelnen Erzählungen aus und tut uns doppelt wohl in der trüben Gegenwart. Solche Geschichten liest man gern am Abend und vergißt dabei die Sorgen des Alltags. Wir haben nur weniges in unserer Novellenliteratur, was wir diesen Skizzen an die Seite stellen können.

Gedichte Gedichte. 6 u. 7. Auflage. 171 Seiten. Geb. M. 4.—
Neue Gedichte. 3. u. 4. Aufl. 150 Seiten. Geb. M. 3.50
Heilige Not. 2. Auflage. 149 Seiten. Geb. M. 3.50

„Carl Busse steht in vorderster Reihe unter den jüngstdeutschen Lyrikern. Schon der erste Band seiner Gedichte ließ den ungewöhnlich begabten Dichter erkennen. Die Technik ist nahezu vollendet, der Zauber der Sprache wirkt schon beim stillen Lesen, die Melodie des Verses hat etwas Bestrickendes. Durch viele seiner Lieder klingt gedämpft eine leise Schwermut hindurch. Aber auch andere Töne weiß der Dichter anzuschlagen und die ganze Skala unserer Empfindung in Schwingung zu versetzen."

Die christliche Welt.

University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.

DL JAN 13 1997

Stofflichen jubiliert die reine Heiterkeit eines Dichters, der seine Augen an Spitzwegs Gemälden, seine Ohren an Mozarts Flötenchören satt trank und in der Sackgasse von Mauer zu Mauer ein Rosengewinde schlang, auf dem der schelmische Amor seiltänzerhaft hin und hergaukelt, bis er in die Kammern und Herzen glücklicher Buben und Mädchen schlüpft." Der Tag

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 090 023 3

Novellen und Legenden aus verklungenen Zeiten. Von Geh. Rat Prof. Dr. Th. Birt. 2. Aufl. 318 S. m. 6 Tafeln. Geb. M. 6.—

„Einer unserer besten Kenner des Altertums, Professor Birt, gibt in diesem ansprechenden Werk „Novellen und Legenden“ aus der griechischen Literatur. Ein zarter Reiz jenes lyrisch gestimmten Geistes strömt aus den einzelnen Motiven heraus . . . Die Geschichten sind in ihrer schlichten und doch klassischen Schönheit voller eigentümlicher Werte, die es verständlich erscheinen lassen, daß gerade in jetziger Zeit die versonnene freie Art des Altertums wieder wachgerufen wird.“ Die Post.

Von Haß und Liebe Fünf Erzählungen aus verklung. Zeiten. Von Geh. Rat Prof. Dr. Th. Birt. 286 S. m. Buchschmuck. Geb. M. 8.—

Flucht aus der Gegenwart: wer brauchte sie nicht heute? Nur die Phantasie kann uns helfen; durch sie sind wir „Zeitgenossen aller Zeiten“. Wie lange atmet schon Held Odysseus nicht mehr! Ihn und den alten Rechner Archimedes, Roms Cäsaren, ob gut, ob übel, vor allem ein paar holde Griechinnen aus der gottseligen Heidenzeit beleben diese Novellen; dem grauen Hades sind sie entrissen wie durch Herkules die Alcestis, auf daß sie noch einmal hassen und lieben, lachen und grollen wie einst und ihrem heißen Temperament gehorchen, dahinwandelnd in Roms Gassen oder auf den wonnigen Inseln des Mittelmeers.

Germaniens Götter Von Rudolf Herzog. 230 Seiten mit sechs Schwarzweißzeichnungen v. Prof. Engels. Gebunden M. 6.—

Eine köstliche Gabe des gefeiertsten Dichters für die literarische Welt anläßlich seines 50. Wiegenfestes. Eine gewaltige Aufgabe, die sich der rastlos Schaffende gestellt hat und die nur ein ganz großer wie Herzog zu meistern vermag. Mit üppiger dichterischer Phantasie hat er das alte Sagenwerk durchrankt. In seiner feingemeißelten Sprache zieht ein stürmendes Helden- und Sagenlied an uns vorüber. Weiten Kreisen unseres Volkes ist die Schönheit der germanischen Göttersagen noch nicht aufgegangen. Sie werden sie mit staunender Seele aus dem Werke trinken.

Preußens Geschichte Von Rudolf Herzog. 31. bis 40. Tausend. 390 S. mit zahlr. Bildern von Prof. A. Kampf. Geb. M. 6.60

„Wie einen Roman, dessen Handlung wir mit Spannung folgen, lesen wir diese Schilderungen, die uns doch Altbekanntes in ganz neuem Lichte und Zusammenhang zeigen. Herrliche Balladen unterbrechen zuweilen den Lauf der Darstellung. Gedichte wie ‚Rheinsberger Tage‘, ‚Bei Torgau‘, ‚Blücher zieht über den Rhein‘, ‚König Wilhelms Heldenschau‘ und andere mehr werden zu den Perlen patriotischer Dichtungen zählen. Alles ist dazu angetan, diese Geschichte Preußens zu einem Volksbuch werden zu lassen.“ Deutsche Revue.

Universi
South
Libra